

تحية الى .. العراق الشاير !

الفجر الذي انبثق من ١٤ رمضان الماضي في بغداد،
أطل اطلالته الاولى منذ اكثر من اربعة اعوام ونصف
العام ، ثم غرق في ليل الطفيلان والدكتاتورية والانتهازية
والشعوبية ، فمحا البسمات على شفاه العراقيين
والعرب ، وأطفأ الألق في العيون المتلهفة الى الصباح .
ولكن هذا الفجر ظل في القلوب بصيصا من نور
وجهرة من نار ، ولبتت الارواح تغذوه وتندبه حتى
تفجر يوم ٨ شباط الماضي كأروع ما يكون فجر التحرر
والانطلاق ، ليعقد خيط العروبة المنقطع في بغداد ،
وليفسح امام الشعب العراقي العظيم مكانته في قافلة
الانبعثات العربي الجديد .

وهكذا يعود العراق الى درب الحرية ليشترك في
قيادة الركب وبمنحه القوة والأيد ويعجل به نحو بلوغ
غاياته في الوحدة والاشتراكية .

ان عيون الملايين من المواطنين العرب تتلفت اليوم
نحو بغداد ، لتبارك لشعبنا العربي في العراق انتفاضته
العظيمة ، ولتسترد الامل الكبير الذي كادت تخنقه
محاولات الرجعية والتجزئة والانفصال ، ولتستبشر
بقرب زوال زبانية الرجعية والتجزئة والانفصال ،
وانتصار العربي في كل مكان من دنياه العربية ووطنه
الواحد .

فطوبى لك يا بغداد ، وبورك لشعبك الابي العظيم !

وان « الآداب » التي تحاول ان تعيش القضية
العربية بكل أبعادها ، ليسعدها ان تشارك في تمجيد
هذه الثورة الرائعة بتخصيص عدد من صفحاتها الاولى
لنتاج بعض المفكرين والشعراء ، بينما تترك معظم
صفحات هذا العدد الممتاز لمادة « الرواية الحديثة »
التي كانت قد أعلنت عنها في السابق .

ويسعد « الآداب » مجددا ان ترحب بأدباء العراق
الاحرار الذين حال الارهاب القاسمي بينهم وبين
مجلتهم ، ولا شك في انهم سيحملون للادب العربي
الحديث مشاركة ثمينة وغنية .

((الآداب))

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت - تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B.P. : 4123 - Tél : 232832

صاحبها ورئيسها المؤسس

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur

SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطر جي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRISS

الإدارة

شارع سوريا - رأس الخندق العميق - بناية مروة

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان أو ستة دولارات
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الأرجنتين ١٥٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية أو ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية أو بريدية

الإعلانات

يتفق بشأنها مع الإدارة



قصيدة الحب العراق والنائر

رفعت الى الله الدعاء : « ألا أغثنا من ثود ،
من ذلك المجنون يعشق كل أحمر ، فالدماء
تجري وألسنة اللهب تمتد ، يعجبه الدمار !
أحرقه بالنيران تهبط كالجحيم من السماء ،
واصرعه صرعاً بالرصاص ، فإنه سببح الوباء . »

• • •

هرع الطبيب اليّ - آه - .. لعلته عرف الدواء
للداء في جسدي فجاء -

هرع الطبيب اليّ وهو يقول : « ماذا في العراق ؟
الجيش ثار ومات قاسم . » .. أيّ بشرى بالشفاء !
ولكدت من فرحي أقوم ، أسير ، أعدو درن داه .
مرحى له .. ايّ انطلاق !

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق !
يا إخوتي بالله ، بالدم ، بالعروبة ، بالرجاء
هبتوا فقد صرع الطغاة وبدد اللئيل الضياء
فلتجرسوها ثورة عربية صعق (الرفاق)
منها وخر الظالمون . لأن تموز استفاق
من بعد ما سرق (الزنيم) سناه ،

فانبعث العراق

بدو شاكر السياب

لندن - مستشفى سانت ماري

عملاء قاسم يطلقون النار - آه - على الربيع ..
سيندوب ما جمعه من مال حرام كالجليد
ليعود ماءً منه تطبخ كل ساقية يُعيد
ألسن الحياة الى الفصون اليابسات فتستعيد
ما لص منها في الشتاء القاسمي . فلا يضيع .
يا للعراق !!

يا للعراق : أكاد ألمح - عبّر زاخرة البحار ،
في كل منعطف ودرب أو طريق أو زقاق ،
عبّر المواني والدروب -

فيه الوجوه الضاحكات تقول : « قد هرب التنار
وانهار جنكيز اللعين ، وخر آلهة النضار ،
والله عاد الى المساجد بعد أن طلع النهار .
طلع النهار فلا غروب ! »

يا حفصة (١) ابتسمي فتغرك زهرة بين السهوب ؛
أخذت من العملاء تأرك كف شعبي حين ثار
فهوى الى سقر عدو الشعب فانطلقت قلوب
كانت تخاف فلا تحن الى أخ عبر الحدود
كانت على مهل تذبذب
كانت إذا مال الغروب

(١) إحدى شهيدات الموصل ، قتلها الشيوعيون ومثلوا بها .



ثورة الجماهير العربية في ثورة العراق

بقلم الدكتور عبد الله عبد الله

اليه ينتسب النضال ، ويحقق ما بدا حلماً لأعدائه وما بدا وهمًا وخيالاً للمشككين الخائرين ، يحقق **الجزائر العربية** المستقلة ويجعل منها صرحاً للثورة العربية الشاملة . وبالإمساك القريب ، في أقاصي الجزيرة العربية ، في بلد القرون الوسطى ، وفي قلب حكم الجهالة والوحشية والتخلف ، تشب **اليمن وتمسح كرى السنين وتمزق عفن الاجيال** ، لتقيم في ذلك المجتمع الذي ما عرف طعم النور ولا ذاق مرأى الانسانية نواة نامية قوية لحرية الانسان العربي ، ولتطلق قوى الجماهير الفغيرة التي تروى تحت ائقال العبودية ، مفجرة لديها طاقات الابداع الحققة من اجل الغد العربي الناهض .

وفيما هو اقرب من الامس ، فيما لا يزال امام كل عين وعبر كل جارحة ، يأتي **العراق فيمحسو سنوات الاضطهاد والشعبوية بكل فسوتها وثقلها** ، ويخرج صافيا عربيا أصيلا ، يقهقه حتى الاعماق هازنا من كل من تسول له نفسه التئكر لخط التاريخ العربي ومعاكسة الركب الزاحف ، يأتي **العراق المنظم الثوري مينا ان لا مساومة على مصير الامة وان لا هواده في حكم التاريخ على أعدائها** .

ويبلغ هذا العراق الثوري مرحلة جديدة في النضال العربي ، ويعبر عن طاقة مستحدثة من طاقات هذا النضال . انها طاقة العمل المنظم ، العمل الشعبي ، العمل الجماعي . انها طاقة الحركة التي تنبثق وسط الجماهير لتكون وهذه الجماهير شيئاً واحداً وروحاً واحدة . انها الثورة التي لا ترضى ان تكون مجرد معبر عن ارادة الجماهير ، بل تريد ان تكون هي الجماهير . انها الثورة التي تتصل اتصالاً مباشراً حياً بمصلحة الجماهير الكبرى من ابناء الوطن وبأهدافها وصوبات نضالها ، لتتخذ من هذا كله شعار عملها واداة نضالها . انها وسط هذه الجماهير وفي قلبها ، وليست على السطح منها او فوقها .

وبفضل هذا الموقف الجديد ، يدخل النضال العربي مرحلة عامرة بالعطاء غنية بالامكانيات . لم بعد هذا النضال شرارة تطلق الشعلة ليتلقفها بعد ذلك من يتلقفها ، وليستضيء بها من يريد ان يستضيء ، وليستغل نورها احياناً من يحلو له الاستغلال . بل غداً عملاً مكتمل البنية هو المحرض وهو المنفذ ، هو المحرك وهو المتحرك .

لقد شهد الوطن العربي في فترات كثيرة مواقف نضالية نستطيع ان نسميها مجهضة ، تعطي نفسها مهمة شق الطريق واثارة الثورة ، ثم تقف عند هذا الحد تاركة للظروف والمناسبات مهمة انجازها ، بل مخيلة ذلك ، بضرب من التفكير السحري ، لمعجزات لا بد ان تقع . **أما اليوم**

يقدم الواقع العربي الدليل تلو الدليل على حيوية القوى التي تحركه ، وتصميمها على الاغتناء والتكامل والنصر . وامام تشكيك المشككين ، وتساؤلات المتسائلين ، يجار الوجود العربي حيا قويا مريدا . وامام السموم التي يحاول ان يزرعها ضعاف النفوس او الغبراء عن كيان الامة أو أعداؤها ، والتي تريد ان تنكر لصفحة الحياة العربية فلا ترى فيها وجهها الحقيقي ولا تدرك معناها الاصيل وتفرض عليها من الاوصاف المقتسرة والتحليلات المصطنعة ما ليس منها في قليل او كثير ، تنهض الحقيقة العربية ، وتنهض الادلة الموضوعية المشخصة ، لتقول بلسان لا لبس فيه ان في الوطن العربي اتجاهات اصيلة وطاقات روحية واعية ناضجة ، تسير كالسيل في طريق تجميع كل شيء من اجل تحقيق الحضارة العربية الموحدة والانبعث العربي الكبير .

ترين على هذا الوجود بين الفينة والفينة سحب وظلال سوداء وتفشاه الغواشي ، شأن كل وجود يتشقق ليقوى ، ويتفجر لترسخ اوتاده . ويخضع هذا الوجود لجزر بعد المد ولاعصار بعد الاشراق ، يخرج منهما بمزيد من مد وفضل من نور ، فاذا الحاقدون الشامتون يرون في العرض جوهرًا وفي الهامش أصلاً وفي عثرات الطريق عجزاً وقعوداً . غير ان الواقع ، الواقع الحي النابض ، ما يلبث حتى يصفع التخرصات ، ويهزأ بعشاق المآسي وغربان الجنائز ، فيشرئب من قاب الموج الهادر شامخاً ويطلع من لج الازمة ظافراً .

هكذا يحاول القاعدون العاجزون من ابناء الامة العربية او الغربيون عن روحها وتيارها ان ينصبوا عجزهم مذهبا ويجعلوا من غربتهم نظرية وفلسفة ، فيضفوا على الواقع العربي ما ليس فيه وما هو قائم في خور نفوسهم وهجانة تفكيرهم . وهكذا يحاول الحاقدون والاعداء ان يصفوا الحياة العربية ، كلما اصابها ضرر او عراها غم ، بما يريدون ان تكون عليه وبما يريدون لها من ضياع وانهايار .

ثم تأتي الكلمة ، الكلمة الصادقة الحاسمة ، كلمة الحياة العربية التي استمرت منذ سنوات طوال تصارع الادواء والمفاسد والمكائد كلها وتشق من خلالها جميعها طريق القوة وسبيل المصير العربي .

بالامس ، بعد قرن ونيف من العسف والتشويه يقوم بلد عربي كاد الاذلال يضنيه وكاد الاستعمار يبيد قواه ، فيشرئب كالنمر ، من خلال القيود والوهن ، وينتفض من خلال المرض والاعياء ، ويبنى في سنوات معدودات ، ثورة شعب غدت علماً على ثورات الشعوب ، ونضال امة

فنستطيع ان نقول ان النضال العربي دخل مرحلة النضال العلمي المنهجي المنظم ، الذي يابى ان يدع الامور للصدف والمناسبات ، والذي يعتمد على قوى منظمة واعية تنجز المهمة وتتولى تحقيق الهدف . وعند ذلك يأخذ النضال كامل معناه ويصل الى مستقره الحقيقي ما دام الشعب هو رائده وهو اداة ، وما دام من اجل الشعب وبالشعب . ان ابرز مميزات الثورة العراقية الجديدة هذا الاساس الشعبي الذي تستند اليه ، والذي هو غذاؤها الدائم وموقدها الخصب . **انها ثورة شعب** ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، يلتزم فيها عمل الطليعة بعمل الجماهير وتوجه فيها ارادة الجماهير نضال الطليعة ، ويلتقي عندها المدني بالعسكري ، فيحمل المدني السلاح ويخوض المعركة جنباً الى جنب مع العسكري ، ويلتقي هذا وذلك في توجيه سياسة الحكم ، على قدم المساواة وضمن جو من المشاركة والتفاعل في الراي . ويستمد الجميع معاييرهم ومقاييسهم من الاصول الشعبية التي يرتبطون بها ومن مقاييس النضال الجماهيري الشعبي الشامل .

وعندما تكون الثورة شعبية ، وعندما تكون جذورها عميقة الاتصال بحياة الجماهير واراداتهم وحاجاتهم ، بل عندما تكون هي الجماهير ، يغدو العمل الجماعي نتيجة طبيعية ، وتغدو الارادة الديمقراطية المشتركة ، هي الارادة الطبيعية . والثورة التي قامت على سواعد الشعب ، متمثلة بقواه المنظمة وما واءها من ارادة والتفاف شعبي ، لا بد ان يظل هذا الشعب اداة تطويرها ونماؤها ، وان تكون ارادته الجماعية هي الموجهة الحاكمة . وعند ذلك تأخذ المشكلة التقليدية الازلية ، نغني مشكلة تحقيق ديمقراطية شعبية لا تنسى مطالب الديمقراطية السياسية والاجتماعية معا ، طريقها الى الحل ، ما دامت الثورة في اصلها وانطلاقها ثورة شعبية قامت على اساس ارادة الجماهير الحرة في حياة اجتماعية اشتراكية حرة .

وهكذا تغدو المؤسسات الديمقراطية ، من منظمات نقابية وطلائية الى تعاونيات وجمعيات فلاحية ، الى منظمات حزبية ، هي الاساس الذي تنعقد حوله مثل هذه الديمقراطية الشعبية ونقطة الانطلاق الفعالة الجديدة نحو الديمقراطية التي يتحقق فيها التوازن والتفاعل بين الحرية السياسية والتحرير الاجتماعي والاقتصادي . وبذلك يفتح المجتمع العربي تجربة جديدة حققة ، فيها جهد أجبائي من اجل الخروج من بين قرني الاحراج في مسألة الديمقراطية : اي بين الديمقراطية البورجوازية الليبرالية وبين الديمقراطية الاجتماعية الدكتاتورية . ولا نقول ان مثل هذه المهمة ، مهمة الجمع الحي بين مطالب الديمقراطية السياسية والديمقراطية الاجتماعية دون ان تنقلب اولاهما الى ديمقراطية بورجوازية ودون ان تغدو الثانية دكتاتورية ، مهمة سهلة ميسورة . غير اننا نجد فيها المشكلة الجديرة بأن تنصب عليها الجهود ، لانها قمينة وحدها بان تخرج الوضع العربي من كثير من الصعوبات التي يواجهها منذ سنوات والتي سيواجهها دوما ان لم يقم مثل هذا الجهد الذي غدونا نجد نظائر له في كثير من بلدان العالم ، والذي هو أمل الإنسانية انى كانت .

وطبعي ان يأخذ هذا الجمع بين روح الديمقراطية السياسية وروح الديمقراطية الاجتماعية شكلا يأنسلف مع ظروف الواقع ومع تطور الاحداث ، وطبعي ان لا تكون له صيغة مطابقة محددة المعالم سلفا . غير ان الهام فيه هو الارادة الجادة لبلوغه ، والانطلاق من موقف الجمع هذا ،

على ما فيه من عسر ، بدلا من التماس الحلول السهلة الحادة : التماس احد الطرفين المسرفين - للديمقراطية . الهام فيه ان تكون الظروف والصعوبات العملية فرصة لتذليل أكبر قدر منها من اجل الانطلاق في الطريق السليم ، لا حجة ودريعة لركوب مركب التطرف الديكتاتوري او التناقض البورجوازي .

وتيسر هذه المهمة في العراق ، كما سبق ان قلنا ، نقطة الانطلاق السليمة التي انطلقت منها الثورة ، نغني نقطة الانطلاق الشعبية التي اتلفت فيها ارادة الجماهير والتي عبرت عن اندماج بديء بين التنظيم الديمقراطي الحسر وبين الارادة الثورية الجادة في طريق التحرير الاجتماعي والاقتصادي .

على ان الذي يضع هذه الثورة الشعبية في مكانها الصحيح فيما يتصل بمسألة الديمقراطية ارتباطها الاصيل . لا بالجماهير الشعبية والمنظمات الشعبية في العراق وحده ، بل **بالجماهير الشعبية والمنظمات والحركات الثورية في الوطن العربي كله** . فالارادة الشعبية هي في حد ذاتها وائى وجدت ، في العراق او غيره من البلدان العربية ، ارادة عربية مشتركة موحدة ، تعبر عن عمق الاتصال بين الثورة الاجتماعية التي تريدها الجماهير وبين النضال العربي الموحد من اجل اهداف هذه الثورة ، التي هي اهداف قومية لا اهداف محلية واقليمية فحسب . وفي الظروف التي تجتازها البلاد العربية ، وفي النكسين الاصيل لبنيتها ، لا مجال الى الحديث عن ثورة اشتراكية اجتماعية ناجمة كاملة ضمن اطار الانفصال والتجزئة . ومن مقومات الاشتراكية في البلدان العربية ان تعتمد على ارادة الجماهير العربية الموحدة ضد ارادة اعدائها اولاء . وان تعتمد ثانيا على القوة الكبرى الاجتماعية والاقتصادية والتحررية الثاوية في تكامل اجزاء الأمة العربية وتفاعل ثرواتها وامكانياتها . والعمل للكيان العربي الموحد ، ايسا كان التنظيم القانوني والدستوري لهذا الكيان ، ييسدو يوما بعد يوم الشرط الاساسي لتحقيق نظام اجتماعي اشتراكي ناجح ، ولحماية هذا النظام من اعدائه في داخل البلاد وخارجها . ويبدو ذلك بدهيا اكثر ، في الظروف التي نرى فيها الدول المتباعدة فيما بينها تاجاً الى وحدات اقتصادية وغير اقتصادية من اجل حماية انتاجها وزيادة طاقاتها الاقتصادية . او نحن في حاجة في هذا المجال الى ان نذكر بالنظريات الاقتصادية التي تقول ان كل تفاعل بين نظامين اقتصاديين ، لا سيما عندما يكونان في دولتين متقاربتين ، يؤدي الى ارتفاع في الانتاج والثروة في مطالحة كلا البلدين معا ؟ من هنا ندرك عابرين سقم الاقوال التي تحاول ان تثير المصالح الاقتصادية الخاصة بكل دولة عربية جاعلة من كل وحدة او اتحاد زوالا لهذه المصالح او استغلالا تقوم به الدولة الكبيرة او الفقيرة للدول الصغيرة او الغنية . ولنقل مرة اخرى ان الوحدة او الاتحاد بين البلدان العربية تفاعل منتج وليس ضمما عديدا ، ومن شأن التفاعل ان يولد طاقة وثروة جديدة تفوق ما ينتج عن مجرد تجمع الاجزاء ، وينقلب خصبها لفائدة جميع الاجزاء .

وهكذا تستبين لنا المعاني القوية الثاوية في ذلك الاتجاه الذي عبرت عنه تصريحات المسؤولين في العراق ، نغني الاتجاه نحو الانفتاح على النضال العربي المشترك ، ونحو وحدة النضال الشعبي وتأييد امال الشعب العربي في جميع اقطاره ، ونحو التضامن مع الحكومات العربية

التجدد والتقدم وتجاوز الذات ، وأداة من أدوات الحوار المنتج الخصيب .

وبعد ، هنالك أشياء وأشياء تثيرها ثورة العراق في الأذهان ، وهنالك مسائل ومسائل تطرحها على الأقلام . غير انها جميعها تتحلق في نظرنا حول هذه البذرة الخصيب التي انطلقت منها ثورة العراق ، حين انطلقت انطلاقاً شعبياً جماعياً تنوي فيه ارادة الجماهير الديمقراطية الوحودية . ولهذا يتطلع اليها العرب في كل مكان ، ويرون فيها قوة جبارة لا بد ان تحمل وتنتم . فمقياس الثورية في أي ثورة عربية ان تعبر عن ارادة الجماهير وان تقوم على يد الجماهير . اذ ان هذه الارادة وحدها هي الارادة الاشتراكية العميقة الحية التي لا تقبل الزيف ، وهي لارادة العربية التي تكون الوحدة اساس وجودها وازدهارها ، وهي الارادة الديمقراطية التي تعبر بعمق عن ارتباط الحرية بالتححر الاجتماعي ، لانها ارادة الكثرة الغالبة من المواطنين و ارادة القوى الاساسية في بناء أي مجتمع . ان طبيعة الصراع القائم اليوم في البلدان لعربية يرتد في النهاية الى صراع بين مطالب الكثرة الغالبة من الجماهير الشعبية في الوطن العربي التي ترتبط بها حياة الأمة وتقدمها ، والتي يرتبط وجودها المتفتح الفعال بقيام الاشتراكية والوحدة والديمقراطية ، وبين مصالح القلة من المتنفعين بأوضاع التجزئة والاستغلال الاقتصادي ودكتاتورية رأس المال والفساد الاجتماعي ، نعني طبقة الفئات الحاكمة الرجعية ، واصحاب رؤوس الاموال الكبيرة الذين ترتبط مصالحهم بمصالح التجزئة وبمصالح الاستعمار ، والمستغلين للتخلف الاجتماعي والصراع الطبقي او العنصري او الطائفي او الديني او غيره من امائر لفساد .

وهذا يعني شيئاً واحداً وهو ان سبيل الاممة العربية هو سبيل الشعب ، بقواه المنظمة وبنصاليه الموحد في جميع اجزاء الوطن العربي . ومن هنا بدأت ثورة العراق ، وعنده ستلتقي سائر الحركات الثورية التحررية في البلدان العربية في زحف كبير هادر نحو اهداف الشعب العربي .

التحررة . انه يعني الالتقاء الحميم بين ارادة الجماهير الشعبية في العراق و ارادة الجماهير لشعبية في كل بلد عربي ، والوحدة الكاملة بين اهداف هذه الجماهير ، وضرورة تنظيم نضالها الموحد في سبيل هذه الاهداف . ويزيد في ضرورات هذا الانفتاح على النضال المشترك ان ثورات شعبية تحررية قامت في العديد من اجزاء الوطن العربي ، وان هذه الثورات ترجمة لمطالب شعبية واحدة ولارادة جماهيرية واحدة ، وتعبر عن تجربة نضالية مشتركة ، ولذا فمن الطبيعي لها ان تلتقي وان تتفاعل مع سائر الحركات والمنظمات التحررية في البلدان العربية من اجل وضع نتائج التجربة التي قام بها كل بلد في خدمة سائر التجارب التحررية في الوطن العربي ، ومن اجل الوصول الى توحيد الدروس التي تقدمها هذه التجارب والخروج منها بنتائج واقعية تأتلف مع المطالب والاهداف المشتركة للامة العربية جمعاء من جهة ومع الاوضاع الخاصة بكل بلد عربي من جهة ثانية .

وهذا الاساس الشعبي للديمقراطية ، الذي يجعل منها ديمقراطية شعبية تؤمن بالحرية من اجل التحرر الاجتماعي والاقتصادي وبالتحرر من اجل الحرية ، والذي يجعل منها بالتالي ديمقراطية اشتراكية وأداة من أدوات النضال العربي المشترك من اجل الكيان العربي الموحد الذي تأخذ فيه الحياة الاشتراكية الديمقراطية اكمل صورها ، يحدد من تلقاء ذاته حدود الديمقراطية وقبودها: فالديمقراطية العربية ما دامت ديمقراطية شعبية اشتراكية عربية ، لا بد ان تكون حدودها حدود العمل لهذه الاهداف ، ولا بد ان تنفي كل حرية لاعداء الاتجاه القومي العربي او لاعداء الاشتراكية او لاعداء الشعب . والحرية السليمة بهذا المعنى ، التي تسقي من هذا الاساس الشعبي ، هي الحرية ضمن اطار الاهداف القومية الكبرى ، وعلى رأسها هدف الوحدة وهدف الاشتراكية . وفي قلب هذا الاطار يمكن ان تأخذ الحرية مطلقاً ويمكن ان يقوم التعسدد والتنوع والخلاف في الاجتهاد وفي الرأي على اوسع نطاق . فمثل هذا التعدد والتنوع شرط من شروط

الاشتراكية والادب

ومقالات أخرى

تأليف

الدكتور لويس عوض

دراسات معمقة عن النزعة الاشتراكية
كما تبدو في آثار اكبر الكتاب العالمين

الشمس ٣٥٠ ق.ل

صدر حديثاً عن دار الآداب

نحن .. والعراق !

الاحتجاج بضعة أشهر بسبب الثورة في لبنان . ولكن لم تمر أشهر قليلة على ثورة ١٤ تموز حتى بدأ قاسم يحرقها عن دربها العربي السليم ويضيف خطوطها، وكان ان قامت ثورة الشواف في الموصل ، وبدأت «الاداب» تناهض الحكم القاسمي بكل قوة وصراحة ، فمنعت من دخول العراق زهاء عام ونصف ، ثم سمح لبعض اعدادها، وظلت تعاني من المنع ، وكان الشيوعيون في العراق يحاربونها حربا شعواء ويستعدون عليها السلاطات ، الى ان انهار حكم قاسم في ١٤ رمضان الماضي .

مقتطفات مما نشرته «الاداب»

تحت عنوان «الارهاب الجديد» في العدد الرابع ، نيسان (ابريل) ١٩٥٩ كتب رئيس التحرير افتتاحية يقول فيها :
« لا شك في ان اخفاق ثورة الشواف في الموصل يعد نكسة لثورة ١٤ تموز العراقية ، ولل قضية العربية بصورة عامة . ذلك ان الامل كان معقودا على نجاحها لتقويم الانحراف الذي اصاب اهداف ثورة ١٤ تموز على يد عبد الكريم قاسم وايدي الشيوعيين من ورائه .
« على ان المواطن العربي الذي يؤمن ايمانا صادقا بالوحدة واثق من ان الشعب العربي في العراق لن يمكن الشيوعيين طويلا من رقاب ابنائه ، وأنه سيحطم الارهاب الجديد الذي ورثه قاسم عن نوري السعيد وأنه سيشمل تلك «الايدي القذرة» التي لا تتورع عن ان تلغ في دماء القوميين العرب الاحرار من اجل تحقيق اهدافهم في السيطرة والحكم .
« لقد كنا واثقين من ان معركتنا مع العملاء آتية لا ريب فيها بعد ان تخف حدة المعركة مع الاستعمار ، لاننا كنا مؤمنين ايدا بان الشيوعيين «مرشعون للخيانة» في كل لحظة ، وان تعاونهم مع العناصر الوطنية المخلصة ليس الا خطة من خطط التكتيك الشيوعي الذي يؤمن «برفقة الطريق» ولكنه لا يقيم كبير وزن لقيم الشرف والكرامة والضمير . ولقد كنا على ثقة من ان الشيوعيين يزيفون افكارهم حين يعلنون تأييدهم للوحدة العربية ، لانهم لن يلبثوا طويلا حتى يفتروا هذا التأييد ، ويستبدلوا به الدعوة الى «الاتحاد» ، ثم ينقلبوا الى «التضامن» ثم ينقلبوا الى محاربة القومية العربية عمليا ليلغوا منسجمين مع مبادئهم في محاربة الفكرة القومية وفي مكافحة اية فكرة تحول بينهم وبين الاستيلاء على مقاليد الحكم .

« ومن اجل هذا لم ندهش ولم نمتعجب ان يلجأ الشيوعيون الى ما لجأوا اليه من الارهاب والمجازر والتقتيل فهذا هو اسلوب «الديموقراطية» الذي يؤمنون به ، الديموقراطية التي تعني الارهاب والكتب وخنق الحريات وفرض كابوس مريع يؤثر الشعب تحته ان يلزم الصمت ولو الى حين .

« ان اسلوب القمع الذي لجأ اليه قاسم بمساعدة الشيوعيين وما سماه بالمقاومة الشعبية يذكرنا بالاسلوب الذي يلجأ اليه الشيوعيون في كل بلد يشعرون فيه ان مصالحهم مهددة . فاذا كان الشعب العربي نائرا اليوم في كل مكان من الارض العربية على عهد قاسم ، فمن اجل

ظلت مجلة «الاداب» طوال اربعة اعوام - منذ صدورها عام ١٩٥٣ حتى مطلع عام ١٩٥٧ - تعاني ازमत شديدة في عهد نوري السعيد البائد ، على اثر تعرضها للمنع المتواصل من دخول العراق . وقد واجهت المجلة ، في احيان كثيرة ، امر الاحتجاج عن قرائنها نهائيا ، باعتبار ان سد سوق العراق في وجهها كان يعني حرمانها من اكبر حظ لها في الرواج .

ثم تغلبت «الاداب» على هذه الازمة تغلبا جزئيا بان اضافت ست عشرة صفحة على صفحاتها الثمانين المعتادة كانت ترسلها الى جميع الاقطار العربية ، باستثناء العراق الذي كانت ترسل اليه النسخة المعتادة ، تفاديا للمنع .

على ان المجلة لم تتخل لحظة واحدة عن ثورتها ، حتى في تلك النسخة المرسلة الى العراق ، بدليل انها منعت مرات عديدة اخرى عام ١٩٥٧ من دخول العراق ومن دخول اقطار اخرى كالاردن والسعودية .
وصحيح ان المجلة قد تحملت زيادة النفقات باضافة تلك الصفحات للبلاد الاخرى ، ولكنها تحاشت بذلك التدبير سد السوق العراقية لبضعة اعداد ، فازاحت الشبح الذي كان يتهدهدها بالاحتجاج النهائي .

ولا مناص من التأكيد هنا بان المجلة او الكتاب اللذين لا يدخلان العراق ، لابد ان يعودا على صاحبهما بالخسارة الباهظة . ذلك ان سوق العراق هي اروج الاسواق العربية للكتب والمجلات . من اجل هذا لم يكن مفر «للاداب» من اللجوء الى ذلك التدبير المؤقت الذي لم يدم اكثر من عام ، لاسيما وانها - كما هو معلوم لدى الجميع - لاتعتمد على اية مساعدة من اية حكومة او جهة او مؤسسة .

ثم عادت سلطات العراق عام ١٩٥٨ الى منع المجلة ، الى ان قامت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، فزال ذلك الكابوس الذي كان يؤرق الشعب العراقي الراقي العظيم ، والذي كان في نطاقنا الضيق على وشك ان يخنق «الاداب» .
وعاد القراء العراقيون بعد ذلك يقبلون على المجلة اقبالا عظيما مكنها من مواصلة رسالتها وتثبيت اقدامها والتزام خطتها في عالم العروبة والادب . ثم انشئت «دار الاداب» لتدعم المجلة وتجنبها قسوة الازمات وتساعدتها على اجتياز المصاعب .

وهكذا استطاعت «الاداب» ان ترسخ قدمها ، وظل قراؤها في الدنيا العربية الواسعة مخلصين لها اخلاصها لهم ، في الوقت الذي كانت تتداعى فيه معظم المجلات الادبية الاخرى ، فتسقط او تضعف او تأسن .

وقد اصدرت «الاداب» في ايلول ١٩٥٨ عسددًا ممتازا خاصا بـ «الثورة العربية في لبنان والعراق» حيث فيه الثورتين واستأنفت نشاطها بعد اضطرارها التي

ان يرد للديموقراطية معناها الحقيقي الذي يستطيع في ظله ان يعبر عن ارادته التعبير الحر الصادق .
« والشعب العربي في العراق لن يصمت طويلا على حكم الارهاب الجديد ، ولن يسمح للشيوخين والشعبيين وكل انعماء ان يمتصوه من التعبير عن ارادته في تحقيق الوحدة ، حلمه الاسمي منذ قرون واجيال .

ان الكلمة الاخيرة ستبقى ابدا للشعب العربي الحر في العراق» .
ونشرت « الاداب » في العدد الخامس (نوار ، مايو) من العام نفسه قصيدة للشاعر سليمان العيسى بعنوان « قتيلة السلام الاحمر » مهداة « الى الطفلة العربية التي مر السلم الاحمر على جثتها في بغداد » ، كما نشرت للشاعر نفسه في العدد السادس (حزيران - يونيه) قصيدة بعنوان « النجم الاخضر وكتيلة الموصل حفصة العمري » وقصيدة اخرى لناجي علوش مهداة الى بغداد بعنوان « المدينة والثائر الشجاع » .
وبعد سنة كاملة من قيام ثورة ١٤ تموز ، كتب رئيس التحرير في العدد الثامن (اب - اغسطس ١٩٥٨) مقالا افتتاحيا بعنوان « ثورتنا تموز » جاء فيه قوله :

« لم تمش ثورة ١٤ تموز على وجهها الحقيقي الرائع الا بضععة اسابيع ، ثم قتلها الشيوعيون اذ حرفوها وزيفوا حقيقتها وصرفوها الى غير الاتجاه الذي رصد لها ضمير الشعب العربي في العراق وفي الوطن العربي كله .

« ونحن اذا احتفلنا اليوم بذكرى ١٤ تموز ، فانما نذكر الثورة الطفل التي ولدت في مصر الالم العربي النبيل في كل جزء من اجزاء الوطن الكبير - تلك الثورة التي كانت جنينا في صدر كل انسان عربي مهما ابتعدت به المسافة عن بغداد ، لان كل انسان عربي كان يعيشها في ضميره ويغذيها ويتربى يوم ولادتها ، فلما خرجت هذه الثورة الى النور ، فرح بها سبعون مليونا ، لانهم جميعا قد اجنوها في صدورهم واصابوا في مخاضها اشرف المذاب وانبله . وهم اليوم ، بعد مرور عام ، لا يؤمنون بان ثورتهم هذه قد ماتت ، بل مات المسخ المشوه الهجين الذي استبدله مزيفو الحقيقة الانتهازيون . وليس في اذهاننا اليوم ولن يكون في اذهاننا الى الابد الا صورة تلك الانتفاضة النضرة الرائعة التي هي حلقة متينة من سلسلة الانتفاضات الكبرى في تاريخ خلقنا الجديد .

« ولم يطل بالشعب العربي الانتظار ليدرك ان الذي كان بيده الحديد والنار ، راح يهرب بهما العناصر القومية المخلصة ليمحو على الشفاه شعارات العروبة والوحدة ويلوح بديلا عنها بشعارات زائفة تختمل كل تاويل وتناقض اشد التناقض ما يفرض في شعارات كل ثورة من وضوح واخلاص وصديق . ثم اتاح للانتهازية الشيوعية ان تمارس اربابها بالضغط والتكيد والجر بالحبال ، وظل يلعب لعبته الصامتة الغامضة التي قد تدل على كل شيء ، الا على انه ثوري مؤمن مخلص شريف .

« وطوال هذا العام الذي انقضي على الثورة ، هل توضحت خطوط السياسة القاسمية الا ان يكون الوضوح في معاداتها للعروبة والقومية العربية واضطهاد العربيين والقوميين العرب ؟ ...
« ولقد استطاع قاسم ، ومن ورائه الشيوعيون المرشحون ابدا للخيانة ، ان يضللوا قسما كبيرا من الشعب العربي في العراق وان يخفصوا القسم الباقي للارهاب ، فتعطلت الطاقة الشعبية الواعية وشلت امكاناتها الثورية .

« ولكن الضمير العربي الذي استيقظ ماردا جبارا لن يدع الايدي الاثيمة القدرة تلغ في دماء ابنائه طويلا ، فان هذا الضمير هو الذي يخط القدر العربي الجديد ، ولا مرد لهذا القدر .. »

✱

وكتب رئيس التحرير تحت عنوان « في قضايا القومية » (العدد التاسع - ايلول ، سبتمبر) كلمة عن محكمة المهداوي قال فيها :

« اجتمعت الاوساط القضائية والحقوقية على ان محكمة المهداوي هي اعجب محكمة في التاريخ ، وان الاساليب التي تلجا اليها في المحاكمات ، فيما يخص التهمين والشهود ، تتناقض مع كل عرف في المحاكم المحترمة ، حتى ان الذين وصفوا هذه المحكمة بانها « سيرك » لم يجانبوا الخطأ ولم يتعدوا الصواب .

« وقد صرحت لنا صحيفة عراقية زارت لبنان اخيرا بان الشعب العراقي انما يصفي الى محاكمات المهداوي على سبيل التسلية وازجاء الفراغ ، من غير ان يكن لها اي احترام .. والجدير بالذكر ان هذه الصحيفة تؤيد قاسم كل التأييد ، بل هي قد اوفدت الى لبنان لتبث الدعاية لرئيس الوزارة العراقية !

« ولعل المهداوي نفسه ومن وراءه قد فطنوا الى صفة التسلية هذه التي تقتزن بالمحكمة التي دعت نفسها محكمة الشعب ، فراوا من الخير المضي في هذا السبيل لالهائ الشعب العراقي عن قضاييسباسب الاساسية وصرفه عن العمل لصالح القضية العربية ..

« على ان مايؤذي في هذه « التسلية » ذلك التبعج المفرور الذي ينفضه المهداوي كل ساعة على المستمعين . فنحن حين نستمع اليه يردد في غير ملل قوله « اننا مثقفون » ويحاول ان يعرف الوان ثقافته بمناسبة وغير مناسبة - حين نستمع اليه يفعل ذلك نشمر - كما لم نشعر من قبل قط - بخجل من ثقافتنا ومن الثقافة اجمالا ! »

وفي العدد نفسه قصيدة للشاعر رفيق الخوري بعنوان « التتسر الحر في كركوك » .

وجاء في افتتاحية العدد الاول الممتاز الخاص بالادب الثوري (كانون الثاني - يناير - ١٩٦٠) مايلى :

« عانت « الاداب » في عامها السابع من منع دخولها طوال السنة الى العراق العزيز - الذي نرجو ان تنفج عنه الغمة قريبا - كما عانت من منعه ومصادرتها في اقطار اخرى . ولكن ذلك اكسبها مزيدا من ثقة قرائها في جميع اجزاء الوطن العربي . وهذه الثقة هي التعويض الحقيقي عن كل خسارة تلحق بالمجلة التي لن يكون طلب الربح المادي من اهدافها يوما . »

وفي العدد نفسه قصيدة للشاعر سليمان العيسى بعنوان « صيحة الرواد » جاء فيها قوله :

بغداد .. جرحك في صدري ، اوقظه
ولو هدات لكنت اللغخ والفرما
اجيل طرفي على ستين قد درجت
فما ارى جدة فيها ولا قدما
من ملبح بدم الاحرار مشتعل
لمدبح بقرايين العلى ازدحمنا
السابقون الى الميدان ما هداوا
ليمنحوا الخيل بعض الروح واللجمنا
« ام الطبول » تدق السمع صامتة
ياروعة الصمت يطوي صدرها قسما
اذا تمطيت يا بغداد عن عربي
لنعرفن بك العملاق والقرما
لتشهبن وقاحات غصمت بها
المة ملء السمع الدهر ام امما ؟
ماذا اغنيك يا ارضي ومعركتي
بين المحيطين تجري في دمي زخما
نشيدي البكر ما « سري » (١) بشهقته
املي وما « ناظم » (٢) في نزعته نظما ...

وقصيدة اخرى للشاعر عدنان الراوي بعنوان « شهيد » مهداة الى

(١) الشهيد رفعة الحاج سري .

(٢) الشهيد ناظم الطنجلي .

في فئتين آخرين من ادباء العراق : فئة متفبذبة انتهازية كسائت
تتظاهر بالقومية العربية ، فتوافي « الاداب » ببعض مقالات او قصائد
تنشرها المجلة بدافع من نية حسنة ، حتى اذا انحرفت الثورة العراقية
عن اهدافها ، كشفت هذه الفئة عن وجهها الحقيقي الاحمر وراحت
تهاجم القومية العربية وتكيل لاقطابها الشتم والسباب ..

« وفئة اخرى كانت تؤمن حقا وضدقا باهداف القومية العربية ، ثم
جرفها تيار التضليل ، فانقلبت على اهدافها ، وراحت تهاجم المجلة التي
فتحت لاقلامها صدرها !

« ما رأي محكمة التهريج بهاتين الفئتين اللتين شاركتا بتحريض
« الاداب » ؟

« اننا لا نتهمهما بالاجرام ، بل بالبقاء الفكري لان افرادهما خانوا
الرسالة التي نذروا نفوسهم لها ، فحق عليهم ان يلغظهم الفكر وتلعنهم
الكلمة !

« اما « الاداب » فانها لم تناهض الجمهورية العراقية ، بل هتفت لها من
اعمال صفحاتها ، واصدرت عددا خاصا بثورتها مع شقيقتها الثورة
اللبنانية . وانما هي تهاجم قادتها الذين يزيفون حقيقتها ويضمرون لها
غير ما رصدت نفسها له . ونحن نؤمن بان المفكرين العراقيين الحقيقيين
الاحرار لا يمكن ان يؤيدوا هذا الانحراف ، وانهم قد يضطرون الى التزام
الصمت فترة من الزمن لانهم ، من جهة ، لا يسمح لهم بمفاداة البلاد
ويخشون من جهة اخرى القتل والتعذيب والاهانة .. ولكنهم في اعماق
اعماقهم يعانون مأساة العراق العزيز الذي يخيم عليه اليوم شبح
الارهاب الشيوعي الاحمر .

ان هؤلاء المفكرين سيظلون محط امالنا في الحفاظ على شرف
الكلمة وقيمة الحرف ، كما سيظلون الممثلين الحقيقيين للفكر العربي
الشائر في العراق .

فالى هؤلاء جميعا ، سواء اكانوا مشردين او مضطهدين ام مائلين

اخيه الشهيد سعد الله يقول فيها :

« اخي الذي لم اشتر له الكفن

ولم اوسده فسلوع الانين

ولم اقل له اخي الوداع

اخي الذي مات فداء للوطن

اخي الشهيد

اخي الذي مات فداء للوطن

في عهد انصار السلام الطفافة

في عهد ذلك الرجيم

عبد الكريم

باسم السلام يحكم الجبان في البلاد

باسم السلام يقتل الرجال

وينشر الدمار والمحن

يستعيد الوطن

ويزرع الارهاب والدماء والدموع

فسي كل بيت في العراق

في كل ساحة وحى

لينبت الحقد اذن يا سماء

ولتغسل الدماء

ارض بلادى من بقايا الطفافة

لتخلد الحياة

للمشعب للاحرار من جديد

في كل بيت من بيوتنا شهيد

وطفلة وام

وفي شابنا العتيد

عزم وثار ودم

فللغد الجديد

تمضي مواكب الحياة من جديد

ليسقط الصنم

وقصيدة اخرى لشفيق الكمالى بعنوان « اغنية عربية » منها قوله :

بقصد القلعة

نافورة دمع ودماء

« والواحد » يقتال الثورة

وينز رصاص

وتخر نجوم

ويربند مخمور في الحائه

مات الله وعائس « الواحد »

والسور الاسود

وعيون تلمع في الظلمه

في حقل القضببان

ولهى ترتقب الفجر الاخضر

وفي العدد الثاني (شباط - فبراير - ١٩٦٠) نشرت « الاداب »
الافتتاحية التالية تحت عنوان « سلاح الادب » :

« في محاكمة السيد محمد جميل شلش ، حاولت محكمة المهداوي
اعجب محكمة في التاريخ ، ان تتخذ مجلة الاداب ، سلاحا ضد المتهم
وان تجعلها من الادلة الثبوتية على تجريمه بدعوى انه كان يقتنيها ، وانها
كانت تنشر له بعض قصائده . وكذلك كان الامر مع السيد ماهر سعيد
وصفي ، وقد وصفت هذه المجلة بانها « عدوة الجمهورية العراقية
الخالدة » وان الاشتراك في تحريرها يعتبر جرما يعاقب عليه القانون .
« وهذا يعني ، اخر الامر ، ان جميع الادباء العراقيين الاحرار مجرمون
ينبغي ادانتهم واعدامهم ، اما شنقا حتى الموت ، او « سحلا » في
الشوارع !

« وليس هذا ما يهمنى معرفته وانما يعنينى ان نعرف رأي محكمة التزييف

سيصدر قريبا عن دار الطليعة بيروت

معذبو الارض

تأليف فرانس فانون

ترجمة الدكتور سامي الدروبي

امام محكمة التزييف المهداوية ام صامتتين مؤقتا خلف الابواب
المرصودة والنوافذ المفلقة ، اليهم جميعا تحيات اخوانهم في سائر اجزاء
الوطن العربي . انهم يحملون سلاح الفكر الحقيقي ، ولن يكون النصر
في اخر المطاف ، الا لهذا السلاح التزييف ! »
وفي هذا العدد نفسه قصيدة للشاعر عدنان الراوي بعنوان
« انتصار بور سعيد » ، منها هذه الابيات :

عاد الفزاة على اعقابهم جيها
عاد الفزاة وظل الارذلون على
من خائن الشعب نوري حطة بعثت
هذي التماثيل كف خلف رغبتها
تعنو فتنفاد ضد الشعب طائفة
حتى اذا الشعب في ارض العراق مضى
ناراته تلك في الحبداء يعرفها
وفي حفائر كركوك وما حملت
ستعلم الطفمة الحمراء ان يدا
سيعلم القاسميون الالى عبثوا
سلوا البرامكة الماضين حين طفوا
يا يوم ينتفض التاريخ ثانية
اليوم .. لا ، لا مفر للطفاة ولا

وفي العدد نفسه قطعة من الشعر المنشور بعنوان « تموز الجديد »
بقلم محيي الدين اسماعيل .

ونشرت « الاداب » في العدد الثالث (اذار - مارس ١٩٦٠) ثلاث
قصائد تهاجم العهد القاسمي ، اولها لنازك الملائكة بعنوان « ثلاث اغنيات
شيوعية » ، والثانية لشفيق الكمالي بعنوان « صلاة » ومنها قوله :

بفداد تلفلها الظلمه

والقمر الاخضر غاب

والدرب تجرحه اقدام الجند

والربح رصاص

انفاس التنين الاصفر

سم تتجرعه بفداد

والمنجل يحصد في اصرار

زهرا انبتناه من الصخر

اسقيناه ندى العمر .

اما القصيدة الثالثة فهي لعدنان الراوي « اذار وانصار السلام » .
وقد نشرت المجلة في هذا العدد نفسه بيانا من المفكرين العراقيين الاحرار
بتوقيع عبد الهادي الفكيكي وشفيق الكمالي وهلال ناجي وعدنان الراوي
ومحيي الدين اسماعيل وفيه يتحدثون عن عهد قاسم الازهابي ويسردون
اسماء المفكرين والادباء والشعراء الذين شردهم او سجنهم (ومنهم
الدكتور احمد عبد الستار الجوّاري والدكتور سعدون حمادي الوزيران
الحاليان) ويستنكرون ما يعانيه الفكر من مسخ وتشويه .

وعلى هذا المنوال ، ظلت « الاداب » تنسج في معظم
اعدادها السابقة فتتشر المقالات والقصائد والاقتباسات
التي تكشف ما لحق بثورة ١٤ تموز من زيف وبطلان . وكان
من الطبيعي ان تمنع معظم الاعداد من دخول العراق ،
ولا يفلت من سيف المنع الا بعض اعداد اتفق ان كانت
خالية من انتقاد السلطة الازهابية القاسمية .

اما اليوم وقد قامت ثورة ١٤ رمضان تصحح الزيف
وترد الثورة الى نهجها القويم ، فيسعد « الاداب » ان تطل
مجددا على قرائها الكثر في العراق العزيز ، وان تفسح
صدرها مرة اخرى لاقلام الادباء العراقيين الاحرار الذين
رافقوها في مسيرتها الطويلة الشاقة ، ليستأنفوا مشاركتهم
الكبيرة في بناء صرح الادب العربي الحديث .

« الاداب »

صدر حديثا :

نزييس

- بعث حي للمثل اليونانية العليا : الجمال والشباب والحب .
- تصوير أخذ للوثنية الاغريقية في عبادتها الحادة للجمال .
- عمل رمزي شفاف يوحي بمأساة الجيل العربي الواقف على اعتاب حضارة عربية جديدة .
- صراع النفوس المرفهة بين عصرين ، عصر الانحطاط لحضارة قديمة وعصر الارهاص لحضارة جديدة .
- رواية فريدة من نوعها في الادب العربي .

تأليف

انور قصبياي

منشورات دار الثقافة - بيروت - ص.ب. ٥٤٣

ابصرت فجرك رغم ألف ستر...

أخي سهيلا حفظه الله ،

اكتب اليك آخر رسائلي من القاهرة وأنا في طريقي الى بغداد بعد ان خلعت رداءها الشعبي المعار وعادت قلعة للعروبة السماء . لقد أثبت الشعب العراقي الجبار مرة أخرى ان الشعوب لا يمكن ان تغلب طويلا ، وان الامة العربية لا يمكن ان تعيش مجزأة مستعبدة . لقد أمضيت خارج مسقط رأسي ثلاثة اعوام ونصف العام منذ ان شردني طاغية العراق عبد الكريم قاسم وحكم علي بالاعدام لانني احببت وطني ، وقد علمتني الاحداث كثيرا خلال هذه الفترة . واليوم يشرفني ان اوجه اليك رسالة الشكر هذه على مؤازرتكم لنا ايام المحنة ، وايام كانت المجلات التي تزعم الحرية ! تطلق ضفحاتها عن نتاجنا . وكل ذنبنا اننا ثرنا على الظلم وحاولنا ان نوقف سيل الدماء التي كان يريقها اوحاد العراق .

وكننت انت ، وانت وحده ، في صف الثوار الاحرار من ادباء العراق . برغم انك كل الحاسدين والكاهنين والشعوبيين وبرغم الخسائر المادية الكبيرة ، وانني ارفق مع رسائلي هذه قصيدة من أغلى ما عندي اهديها للاداب - مجلة الادباء الاحرار .

اخوكم هلال ناجي

لولاك يا فيحاء ما طال السرى
الكوة الزهراء كانت شامكم
أين المهود يلغها عصب كما
جرح العدى اختال رغم نجيعه

ساءلت تموزا أهذا غرسه
كان العراق مشائفا ومحاسبا
كانت لنا بالامس وحدة شعبنا
ما زال نهر الزيت ينهل خيريه
ساءلت تموزا أهذا غرسه
كان العراق معاديا لمنارة
للباعثين العرب بعد سباتهم
لرافعين من العروبة راية
واليوم كيد الحاكمين بارضا
كان العراق مصفدا في حلفه
ساءلت تموزا أهذا غرسه

ابصرت فجرك رغم ألف ستر
تغنوا له الايام في وثباته
كالرياح كالاعصار كالهدار
تطفو على امواجه خزيانة
والاوحاد المجنون بعض فقاعة
يا دجلة الفوار قد طال الشجى

هلال ناجي

يا كعبة الثوار والاحرار
فخر القرون بمجدك الزخار
علج من الاعجام والتاتار
بغداد تكتم وقعها بصغار
فسلام يحيا « اوحاد » الاشرار

بغداد تحيا في دمي وخيالها
اغفت على حلم يكحل جفنها
بالوحدة الكبرى تلق بيارقا
اغفت على حلم وفتح جفنها
سفك الدماء يشد من خيلائه
مفت القوافل للردى مزهوة
وهفت لها ام الطبول وعانقت
اطيابها وتمزقت للشار

بغداد تحيا في دمي وخيالها
للغنية الاحرار لما ارقلوا
« ذق ما سقيت » نداؤهم فاذا به
دوي الرصاص بمسميه مزغدا
لا بد من شهيم يجذ قبيحة
ويشاء ربك ان يعيش لفيها

يا قبلة الاحرار قد طال السرى
جرح ببغداد تغالب امره
يا فتية الفيحاء هل نسي الالى
مدوا الاكف تاخي الثوار

جول ديوان الزبيري « ثورة الشعر »

بقلم قاسم الوزير

من اشعة الشروق المفسولة بدماء ضحايا اليقظة .. ثم عكسها باضواء باهرة على طريق القضية التي امن بها فكان بذلك حادى القافلة - قافلة النضال - فترة طويلة . وهو في الشعر ثورة هزت جموده وفكت قيوده وحررت من التعفن ، ووهبت اجنحته ريشا جديدا ضرب بها بعد ذلك ، في الافاق عاليا وقويا .. انه من هذه الناحية بالنسبة للشعر في اليمن ما كان البارودي في مصر . فكلاهما كان صوت البعث .. وكلاهما كان الروح العائد للادب الميت المحنط في توابيت من الزخرفة اللفظية الجوفاء .

وهذا اخيرا « ثورة الشعر » اية ذلك القول .. ولقد كفانا الشاعر نفسه مؤونة البحث عن مصادر شاعريته وروافد فنه ، والعوامل التي اثرت فيه . وحددت منهجه - بمقدمتين جملتين صدر بهما الديوان . ولقد يعجب القاريء تصدير الشاعر ديوانه بمقدمتين اثنتين في وقت اصبح الشعراء فيه يؤثرون عدم التقديم لاشعارهم اصلا لكي يسلموها ، بذلك ، للقاريء غير مزودة الابدات اي بما تحبل به من معان وتشيع فيها من قوة تفرض نفسها .. الا ان الشاعر قد عمد ، هنا ، الى كتابة المقدمة الاولى - وخيرا فعل - ليروي قصة الشعر معه اوقسته مع الشعر ، حسب تعبيره .. وهو بذلك يقدم نفسه ، في تواضع ، على نحو غير مأوف ولكنه منمق كما لو كان قصيدة فلقد « تسلم الشعر نفسي - نفس الشاعر - واخذ يوجهها داخل النطاق الروحي دون ان يدري ويغامر بها في تجارب الاحلام ، ويطير بها عبر ضروب عديدة من المسارات ، فشرق بها وغرب ، وشمال وجنب ، واقدام واحجم ، وهادن وحارب واقتحم بها دنيا العصر قفزة طافرة اجتازت القرون في سنين وخاضت مع جيل العصر مختلف الافكار التيارات .. ومضطرع المذاهب الدينية والسياسية والادبية والاجتماعية ..

« وتفاعلت نفسي مع الشعر ، وتفاعل معها ونمسا خلال تموها ، فكانت طفولتي طفولته ، وشبابي شبابه ونضجي نضجه . وكان يسير جنبا الى جنب حيث اسير فهو ساذج في سن المراهقة ، وطائش عندما اطيشت حزين عندما احزن ، وحالم بالسعادة وقت ما احلم .. اذا لعبت لعب مثالي ، واذا جدت قلد جدي .. وعندما كانت يدي تلعب بقطع الشطرنج للتدريب على فنون الكر والفر والهجوم والدفاع ، كان هو يعيث بروؤس الماوك : يقذفها جوا ويطرحها ارضا ويزغرد بها قرحا . ويثن منها جزعا . وهكذا يكشف الزبيري بهذه الكلمات عن حقيقة تهيم دارسي شعره وهي : ان شعره ليس الا « عملا عاديا تلقائيا من اعمال القلب واللسان ونتاجا طبيعيا من نتاج الحياة وصدي من اصداؤها ، ومظهرا من مظاهرها »

لكنما كانت اليمن على ميعاد مع القدر .. لتخرج الى النور سافرة عن وجهها الجميل الاصيل الذي حجبته قرون من العزلة والظلام .. لقد كان من الواجب ان يتم هذا من زمان بعيد ، ولكن الماساة الرهيبة التي غلفت ذلك الجزء من العالم العربي - كانت من الكثافة بحيث لا تعكس الا ذاتها .. من جانبها القاتم المظلم حتى لقد تصور الناس - الى حد الاقتناع - انه لا يوجد في اليمن غير جزار متوحش ، وقطيع من الغنم يعمل فيه ذبحا وتقتيلا .. ولم تكن تلك هي الصورة الحقيقية ، على اية حال ، انما هي من الجانب القاتم من الصورة فقط . فاقد كان هنالك جزار ، ولكن لم يكن هناك قطيع .. وانما كان ثمة شعب يمارس الثورة ، ويتحدى الجزار ، ويصنع التاريخ وانه لغناء اجرامي ذلك الذي يجعلنا نسلط الضوء دائما على دور الطفلة في سحق الشعب ولا نسلط الضوء في نفس الوقت على دور الشعب في سحق الطفلة فلا يعني هذا اهدار قيمة الشعب والاقبال من اهميته بقدر ما يعني التمهيد لتضخيم دور البطل في تحرير الشعب .. على الجانب الاخر .. كانما الشعب قوة سائبة بين طاغية يسحقه وبطل يحمره .. اما هو - اما الشعب فان دوره ليس الا ان يستسلم لذلك ويهتف لهذا ؟!

ما هو دور الشعب ؟ ذلك هو السؤال .. والذي يعكس ذلك الدور عادة ، انما هو الفن ، والفكر والادب ولكن اذا كان الناس قد جهلوا ذلك الكفاح نفسه .. فاني لهم ان يعرفوا ذلك الكفاح وفكره ؟ من هنا ظل ذلك الادب وذلك الفكر غير موجودين بالنسبة للقاريء خارج الحدود .. ولناقد .. والمؤرخ .. ولقد يدهش احدهم اليوم ، ان يعرف ان المثقفين .. ورجال الفكر في اليمن قد استطاعوا ان يفجروا ثورة عربية ، من الثورات النادرة ، قبل خمسة عشر عاما ... وهو الدور الذي لم تضطلع به فئة المثقفين في اي بلد عربي ، حتى الان فيما عدا الجزائر .. ان من يملك منها ثوريا اصيلا ، فانما هو بالضرورة ، يصدر في ذلك عن ثقافة حية وفكر موضوعي واع .. ولكن من يضع ذلك المنهج موضع تنفيذ فانه يكشف عن ان تلك الثقافة وذلك الفكر قد بلغا عنده غاية النضج والاستواء .

وتلك صفحة مشرقة من تاريخ اليمن طوتها يد الظلام ككل الصفحات المشرقة من ذلك التاريخ . وفي الحق ان الشعر في اليمن كان اكثر فنون الادب دويا وازدهارا ، واداء لرسائله .. وبين يدي الان ديوان « ثورة الشعر » الذي صدر حديثا للشاعر اليمني الكبير محمد محمود الزبيري .. والزبيري شاعر كلاسيكي فذ .. هو شاعر اليقظة اليمنية غير مدافع نسج شعره

ولست ادري اذا كان ادراك هذه الحقيقة سيحمل الناقد على شيء من التساهل تجاه ذلك النتاج في مختلف اغراضه ، كما يريد الشاعر ، بوصفه عملاً تلقائياً .. ام ان ذلك سيحتم على النقد والناقد ، اكثر من ذي قبل ، الاخذ بالشده في التمهيص .. وعدم التساهل في قليل او كثير ولا اظن اي ناقد يصغي الى احتجاج الشاعر على محاسبه الشعر دون ثمرته اللسان .. فهل الشعر ، حتى ولو كان تلقائياً ، ثمرته لا اذا كان ذلك هو رأي الشاعر حقاً في شعره او في الشعر عامة فانه يقدم للنقد اول ماخذ قاس ياخذه عليه .. فليس قيمة الشعر اية من كونه « تجميل وتزين .. وادخل على نفسه فن اللذة وسحر الجمال » فالثرثرة .. تبقى ثمرته .. واو مرت على فم داوود .. انما يحاسب الشعر « لانه - كما يقول الشاعر نفسه - من الكائنات الحية التي ترفض ان تدوت » والحياة مسؤولية يحاسب عاينها الحي .. ولن يكون منطليق الحديث عن شعر الزبيري خاصة ، الا على هذا الاساس . اما المقدمة الثانية .. فبالرغم من انها تناول الشعر كمصدر لليقين الثوري الا انها ، في الواقع عملية تبرير ودفاع يقوم بها الشاعر في مهارة - ذلك ان كثيرا من خصوم الشاعر ومن ناقديه قد اخذوا عليه ان شعره قد احرق بخورا كثيرا في مجامر المديح لاصنام المعبد الملكي . وفي الواقع ان ذلك مأخذ لا يستحق من الشاعر كل هذا الاهتمام الذي بذله فانما الشاعر ابن مجتمعه .. ليس عارا على الزبيري اذا هو امتدح في فترات معروفة من حياته ، لان تلك هي السنة التي فتح عاينها عينيه في مجتمع يودي الصلاة مرتين : مرة لله بالقرآن واخرى لاعدائه بالشعر ، بل على العكس من ذلك يحق للزبيري ان يفتخر ، لانه كفر بتلك السنة بعد ايمان ... وتمرد على المدح والمدوحين رغم معوقات كثيرة كانت تحول دون التحرر من ذلك الاسار ولانه فتح روحه وفكره لنور الشمس ، ولم يقلها الا على ظلامهما كما عمل غيره فلما عرف انه الحق صلى له باعذب الالحان .. واذا ند بعد ذلك ، لحن يمت الى الماضي بسبب فلان هنالك ضرورات كثيرة تفرض علينا احيانا مالا نحب بل ومما لا نقدر عليه .. ومن السهل طبعا ان تصدر الاحكام القاسية ونحن ننعم بالامن والدفع .. ولكن سبيل النقد الحق هو ان يضع الناقد نفسه موضع الشاعر ، في مثل ظروفه ، ليكون منصفا في النقد ، اما اذا كان هذا النهج لا يروق لنا .. فلا اقل من ان نوفر على انفسنا عناء نقد لا انصاف فيه ..

ذلك في نظري . هو منهى القول الحق في مثل هذا اللجج .. لان كل قول سواه لن يزيد في اقتناع من اقتنع ولن يقنع ما لم يقتنع . لانه في هذه الحالة لا يريد الاقتناع ومع ذلك فقد تحمس الشاعر فساق تبريرات شتى وكلاما جميلا يستمد جماله من تلك اللقطات المفيدة عن القضية اليمينية ، اما المبررات .. فقد دفعه الحماس الى اعادتها وتكرارها في صيغ مختلفة افضت احيانا الى بعض التناقض الذي لا يصعب على القاريء ادراكه لقد كان حسب الشاعر قوله : « ليس هناك فرق بين الكثيرين وبيننا الا اننا تغيرنا ولم يتغيروا .. وثرنا ولم يتسروا » ولا حاجة بعد هذا لتبرير او تفسير . ولكن يبدو ان الشاعر قد انفع لما وجه اليه من نقد . ولعل ذلك الانفعال هو الذي ساق شاعرنا عن غير قصد

الى مثل قوله : « ان القضية انما ولدت هناك .. فني تعز في شكل قصائد طنانة » ، فبقيني ان الاستاذ لا يعني وهو بالذات ، بذلك « القضية الوطنية » من حيث هي .. ذلك لان القضية كانت قد ولدت قبل ذلك بعهد طويل واطلاق مثل هذا القول هكذا ، لا يجني على الحقيقة فحسب بل هو ايضا اهدار لالام المخاض العسير التي عاناها الشعب في ولادته لهذه القضية قبل ذلك الحين . وحتى تفسير ذلك بانه انما يعني القضية بالنسبة له هو يبدو غير ممكن تماما لان هذا اهدار لكفاح الشاعر نفسه قبل اي شيء اخر ، فهو لم يعد الى اليمن من مصر وبالتالي لم يستقر في تعز الا من اجل القضية ذاتها عندما انتدبه اخوانه في القاهرة للاضطلاع بها .. فهل ولدت القضية بعد ان سجن من اجلها مع غيره وعذب عذابا قاسيا واذن فمن اجل اية قضية لقي ما لقي من عنت - سجات - قسوته قصائده الجميلة - قبل ان تولد هذه القضية ؟ ربما كان استاذنا يقصد بذلك الثورة داخل القضية ولكن هذا ايضا غير صحيح .. فكثير هم الذين كانوا قد تجاوزوا مرحلة الاقتناع بالثورة الى العمل من اجلها في تلك الفترة .. واذا كان الشاعر يعني نفسه فلا يستطيع مناقشته .. لان الاقتناع عملية نفسية لا تؤرخها الوقائع فهو اذن أعرف بنفسه وليس من محك في هذا غير النيات . الا ان الثورة كانت قد اصبحت « عمل » الكثيرين من الاحرار .. وليس « اقتناعهم » فقط قبل ذلك بعهد طويل ..

.. والشاعر على اية حال ، لا يعرف بهذا ، فليس هو على علم به فحسب .. بل هو ممن اسهموا في بناء تلك القضية التي اصبحت اليوم تعد بخمسة ملايين من البشر - بجهد غير محدود .. وهذا هو ما جعلنا على يقين من ان عملية التبرير التي جرت خطأ الى مثل هذا اللبس غير المقصود ..

على اية حال نحن الان حيال عمل ادبي رائع .. تهديه اليمن الجديدة القاريء العربي وهو الطلعة الى كل اثر عن ذلك الجزء المنسي من وطنه الكبير .. ان الزبييري ينطلق من هذا الديوان عملاقا يصافح الذري الشم من شعراء العربية بمثل قوله :

اضلني وهم شعر كنت انسجه

شعرا يحول قاب الصخر الحانا

وهالني شؤم ما استكشفت من جثث

قد كنت احسبها من قبل تيجانا

فرحت اشعل بالقيثارة مقبرة الموني وانفض اغلالا واكفانا

اصبو الى امتي حبا وابعثها

بعثا وابني لها بالشعر بنيانا

اصوغ العمي منه اعينا نزعنا

عنه وانسجه للصم اذاننا

وما حملت يراعي خالقا بيدي

الا ليصنع اجيالا واوطانا

يخاله الملك السفاح مقصلة

في عنفه . ويراها الشعب ميزانا

فهاك يا امتي روحا مدلهة

عصرتها لخطاك انطهر فربانا

كاسا من الشعر لو تسقى الشمس بها

ترنحت .. ومشى التاريخ سكرانا

العام .. اقول ذلك لئلا يذهب القاري فيفتش في هذا الديوان عن ظلال لهذا المذهب او ذاك من هذه المذاهب المستجدثة او الجديدة على ادبنا العربي فما اعتقده يصيب شيئاً من ذلك . هنا في هذا القصيد المستلهم من وضوح الصحراء العربية وحرارة شمسها وشمسوخ قمم الجبال اليمينية المتوجة بالسما .. اكثر من استلهام انسان تلك الرقعة بإبعاده ومنطويانه .. ان شعر الزبيري مشدود الى الارض التي احبها اكثر مما هو الى الانسان الذي غني به ..

والزبيري ، وان حصر اهتمامه بقضية بلاده ، الا انه يغني الاحداث العربية ، ويربطها بقضية بلاده ، التي لامناص من ان تتأثر بها وتؤثر فيها .. كذلك غني لشيرة « ١٤ تموز » في العراق ولم ينس ان يذكر احرار بغداد ان انتصارهم لن يتوج الا اذا انتصر احرار اليمن :

كم ذبحنا وكم جلدنا بصنعاء لكيما يرضى بلاط الرشيد
انهم يؤمنون بالهدف الجامع والعرش والمصير الوحيد
واذن فتورة الاحرار في العراق هي ايدان بثورة اخوانهم
في اليمن . وعلى هذا يخاطب الشاعر ثورة بغداد :

يا حياة هبت لنا من سعي يا سعي فارت لنا من جليل
يا امنينا ونجسوى هوانا يا اناشيدنا ليوم الخلود
كنت بالامس ليلنا البائس الباكي .. ورعب الكرى وذل القيود
كنت حلف العدو يرهنا منه ويحظى فيه بركن شديد
كنت عضوا لم ندر كيف نداويه ونقضي فيه براى .. سديد
ان غفونا سرى لنا الداء منه او بترنا .. عشنا بجسم قعيد
الى ان يقول :

ضربة من مشيئة الشعب بالسوط .. ازلت شواها من حديد
غضبة عبقريه ذهل العالم من حسمها الرهيب .. الشديد
كتبت للتاريخ درسا يعيه الصم .. والبكم من طغاة العهود
ومن اليوم سوف يرتجف الطغيان من انة الحزين الشريد
ومن اليوم سوف ترتعد الذرة .. في كف كل عات مرید
جزعا ان تمسها غضبة الشعب .. فتخبو نار السلاح المبيد
ولعل افضل ما في القصيدة .. تلك النظرة التي حاولت ان تبين الشر في اساسه .. وشموله بالنسبة للقضية العربية كلها . وما اخال الشاعر الا قد وفق توفيقا رائعا حين قال :

شر ما يقتل العروبة او ثان .. نربي طفيانها في المهجود
ونغذي فيها الوهية الافك .. ونعنو لسخفها بالسجود
ونريها بانها الرمز للعليا .. بلا عليا ولا مجهود
تقتل الشعب .. او تخون فلا تسمع غير التقديس والتمجيد

هو اذن يسجل موقفه ، كشاعر عربي .. غير مكتف بابداء رايه في هتاف بلا معنى ! واذا كان هذا الديوان لا يضم غير قصيدة وايات من قصيدة بالنسبة للقضايا العربية فلا يعني ذلك ان الشاعر لم يغن بغير هذين الحديثين ، ولكن ذلك هو ما نشر فحسب .. ولست ادري لماذا اكتفى الشاعر فقط بهذا القدر مع انه قد غني لاكثر من حدث عربي شعرا جميلا .. ولا بد من ان يلام الزبيري لسكوته تجاه الحدث العربي في الجزائر : فالثورة الجزائرية ثورة انسانية كما هي عربية كما هي جزائرية ، ولها من اجل ذلك حق على كل مكافح في سبيل الحرية ، او ليست

ان الزبيري شاعر ملء نفسه كما يقولون .. وهو ايضا ملء تاريخه الحافل بالاحداث ، وقد عرف كيف يجعل من شعره الجميل القوي انعكاسا حيا ومؤثرا ، لتلك الحياة وتلك الاحداث ، حتى لتكاد تجد في شعره جل احداث بلاده وهمومها ، منذ تفاعل معها . ونظرة الى عناوين القصائد ، في الديوان ، تقف بالقاري على اهتمامات الشاعر .. فمن « كفر وايمان » الى « شعب متربص » الى « الام من الزائف » الى « بوادر ثورة » الخ ..

وشعر الزبيري على العموم ، يمت الى شعر الفحول من شعراء العربية في عصورها الزاهية ، باوثق الصلات ، فهو واضح المعنى ، مصقول العبارة ، متين السبك ، رائع الاداء يزخر بالحكمة العميقة ، والنظرة الملهمة .. والخاطر الشارد ...

وكم جاس شعري غاب ليل تحيط بي
مضرجة ادغاله ، ومسابر به
وصور زهرا . ربما كان زخرفا
علي واذا فتشت ما انا حاطبه
وكم كان ذعري عندما اشرق الضحى
علي واذا فتشت ما انا حاطبه
واذا اسفر الوجه الذي بت هائما
به فرمتني بالدواهي عواقبه
وماذا علي من صور الشيء ظاهرا
اذا اختبأت خلف الطوايا مثالبه
ولكنه قد يقتل المرء نفسه
اذا اختار صلا في الظلام يداعبه
احق بناب الوحش من بات عنده
واحقق من ذي اجنة من يصاحبه

فهذا اسلوب كلاسيكي رائع يشدك بمثل الروعة التي يأسرك بها المتنبي ، والرضي ، وابو تمام .. وبالطبع فان الزبيري يعيش عصره . ولذلك فان شعره يزخر ببعض معاني هذا العصر ومضامينه فيزيد ذلك من قيمة الشعر ويضعف من فخامته .. فهو هكذا يقول :

لنمت او نعيش على الارض احرارا ، ولا عاش من يسبخ الالهانه
ان شعبا يرضى الحياة سجيناً . لا يساوي في قيمة سجانته
وحياة تصان بالهون والاذلال .. ليست خليقة بالسيانة ..
كل شعب محا اساطيره السود ووارى تحت الثرى او ثانه
قد تلاشت كل العصور الدليلات وبادت كل الشعوب المهانه
واستحالت عبادة الناس للناس ، وامسى حمل القيود خيانه

ولن يعدم القاري في كثير من القصائد الصيرة الواضحة لمثل تلك المضامين التي اشرنا اليها ، وانما يجب ان نحدد ذلك بالمعاني الكبيرة .. كتلك التي نقلت مركز الاهتمام من الملوك والقادة الى الشعب .. ومن الافراد الى الجماهير ، فلنستمع اليه في هذا التقديس الجميل :

هو الشعب حق مشيئاته صواب ورشد خطيئاته
له نبضنا واحاسيسنا فما نحن الا نباتات به
له دمننا وله دمعنا يغذي عليه ويقناته
يحطم بالموت زهر الحياة منا لتصلب شوكانه
ويقصف عمر الحمام الود لتحيا وتكبر حياته
ولكنه في المجال البعيد تعلو على الظلم راياته
وتقتلع الشر خيراته .. وتبتلع الكل غايات
وهذا دون شك احد معطيات الفكر الانساني في شكله

انا ابن لشعبي، انا حقهده .. الرهيب انا شعره انا فوه

سامضي عنيذا فلا انثني . واحيا كريما .. فلا انحنى
وارفع نحو السما جهتي كما ارتفعت جبهة المؤمن
اموت خميضا، ولا اقبل الفتات .. من القاتل المحسن
اطعم من قاتل .. امتي ارى الدم في كفه المتن
يقدم لي طعم شاو شهيد من اخوتي لحمه او بني
تكاد اللقيمات من لحمه تقول لاكلها : خنتني

ولا اعتقد ان احدا لا تاخذه الرعدة لمثل يقظة الضمير
هذه التي ترى في مهادة الطفلة ما يراه هذا الشاعر حين
قال :

اطعم من قاتل امتي ارى الدم في كفه المتن
ثم اية صلاة خاشعة تنضح بالايمن المطلق بالشعب
هي هذه الصلاة :

هو الشعب حق مشيئاته صواب ورشد خطيئاته
له نبضنا .. واحاسيسنا فما نحن الا نباتاته

في اعتقادي ان العربية تظفر بشاعر عملاق سخي
العتاء .. في الزبيري .. هو كذلك لو لم تنازعها فيه
السياسة التي فرضت نفسها عليه ، فاتقالت كاهله ...
فعبّر سنين طويلة من الكفاح المرير على الصعيد السياسي
كان الزبيري هدفا لكفاح من نوع اخر بين السياسي فيه
والاديب ، ولكن هموم السياسة قد حدثت من اشواق
الاديب وشخص السياسي قد تغلب فيه - وليس كليا -
على شخص الشاعر وهذا ما نجده فعلا في بعض نتاجه
الاخير . ولكن يجب ان يؤكد بان ذلك ليس دائما لئلا يؤخذ
القول على تعميم لم تقصده .

ونحن نستطيع ان نجد شيئا من ذلك على سبيل
المثال في قصيدته « خطبة الموت » وانما نقتطف منها كما
يتفق ، فالشاعر بعد تناول شاعري جميل لمغزى رحلة
الامام احمد الى روما يصور فيها كيف التقى الثلاثة الطفلة:
نيرون الميت الحي في ظلام الطفيان . وفاروق وثلاثة
الانافي احمد .. يعود ليتسائل مشيرا الى علة الاخير :

اينلقى بروحه يوم دبت في شرايينه سموم المنيه؟
كاد يلقي الاله وهو طريح بين افرنجي وافرنجيه.

فما في هذا؟ ان المغزى السياسي واضح هنا ولكنه
كان على حساب الشعر: فنيته وروحه ..

ثم يعلق الشاعر على مرور الامام بيورسعيد وعدم
نزوله الى مصر قائلا :

عاش في رومه شهورا ولم ينزل الى مصر ساعة من عشه
واتقا بالافرننج لكنه سيء ظن بالدولة العربية

وهذا كلام جميل في تعاليق .. في صحيفة . ولكنه
ليس شعرا . ولا يصلح ان يكون شعرا على هذا النحو ..
فاذا تناول الشاعر بعض الاحداث العنيفة التي حدثت
خلال تلك الفترة فلكي يسجل موقفه كسياسي .. مكافح:

- التتمة على الصفحة ١٢١ -

قضية الحرية واحدة في العالم ؟ فقيم اذا صمت الشاعر
تجاه هذا الحدث الذي اهتز له كل قلم حر ولسان شريف؟
كذلك من حقنا ان نسأل الزبيري الشاعر الثائر اين نصيب
الكفاح في جنوب اليمن المحتل ؟ ان شعبنا في الجنوب
يخوض معركة مصيرية من انبل واشرف معارك الحرية
مع قوى الاستعمار الغاشم فهل يجوز لشاعر يمني ان يلزم
الصمت تجاه ذلك ؟ ان الثورة على الطغيان لا يمكن ان تبرر
عدم الثورة على الاستعمار باعتبار ان كلا الثورتين هي في
حقيقة الامر ثورة واحدة . وعلى ذلك فسنظل ننتظر ان
ينشر الزبيري وهو الشاعر الثائر نصيب الجنوب من فنه
وشعره او الوفاء بذلك ان لم يكن قد فعل .

لعل ابرز واجمل ما في الديوان تلك المواقف الحزينة
والباسية التي سجلها الشاعر على تفاوت في النجاح
من الناحية الفنية .. منذ وقف على اشلاء ثورة الشعب
الكبرى عام ١٩٤٨ ليرى في مصرعها الفاجع ، في غمرة
الحزن ... مصرعا للشعب « فيرثيه من مصرعه، ويبعثه
من مرقدته » :

ما كنت احسب اني سوف ارثيه
وان شعري الى الدنيا سيرثيه
وانني سوف ابقى بعد نكته ..
حيا امزق روحي في مرثيه
فان سلمت فاني قد وهبت له
خلاصة العمر ، ماضيه وآتية
وكنيت احرص . لو اني اموت له
وحدي فداء ويبقى كل من فيه
لكنه اجل يفتي لموعده
ما كسل من يتمناه ملاقيه
وليس لي بعده عمر ، وان بقيت
انفاس روحي تفديته وترثيه
فلمست اسكن الا في مقابر
ولست اقات الا من ماسيه
وما انا منه الا زفرة بقيت
تهيم بين رفات من بواقيه

ولكن النواح ليست سمة هذا الشاعر الفحل ...
انما هو في الحقيقة شاعر قوة ، فعاشية الحزن ما تلبث
ان تنقشع فاذا به يحول تلك الاحزان الى مجراها الطبيعي
لتصبح قوة وغضبة وتمردا ... وهذه مقتطفات من قصيدته
الرائعة « كفر وايمان » :

كفرت بعزمي الصامد وقدسية الغصبة الحاقده
وانات قلبي تحت الخطوب واحلامه الحية الصاعده
وعمر شباب نذرت به لشعبي واهدافه الخالده
وبالشهداء وارواحهم ... تراقبني من عل شاهده
اذا انا ايدت حكم الطفلة واهدنتهم ساعة واحده

كفرت بعهد الطفلة البغاة وما زخرفوه وما زيفوه
واكبرت نفسي عن ان تكون عبدا لطاغية توجوه
وعن ان يراني شعبي الذي يعذب عونا لمن عذبوه
الجلو على ركبتي خاشعا لجثة طاغية حنطوه ؟
العهق - خنجرأ .. قاتلا لشعبي واكثر فيه الولوه؟

النهر والخطب...

أراك تسلسلين الدفء والبسمات في أغوار أغواري
فما أدراك أن الشمس لا تصحو على داري ؟
وأن كرومنا شبت وشاخت دون اثمار ؟
وأن شتاءنا قاس وضيعتنا بلا نار ؟
أراك ، أحس في دمك الفتى هزيج تيار
واقرا في سما عينيك ، خلف سماهما ، ميعاد أمطاري
فكيف طفرت للنهر الذي فاضت عطابه على الدنيا ؟
وقطعان اللحى السوداء ترصد خدرك الغافي بلا ضوء ،
بلا رؤيا !

ومن انباك عن جرحي وعن ثاري ؟
تري حملت اليك الريح افكاري ؟!

كناي غارق في وحشة الغاب
قبرة بلا وطن

غريبا كنت في أهلي وأحبائي
بلا جذر ، بلا ثمر تغوص عرائشي في تربة الزمن
والف عمامة موبوءة ، أدهى من الكفن
تسد علي ، خشية أن أضيف الشمس ، أبوابي
توطد رجسها لبنات مجراني
وتصنع من جماجم اخوتي الاحرار اكوابي
وتمزج بالصديد عصير أعنابي ...
ومر خيالك البدوي في وسني
فأحرق ، وكاد يبيح احراقي
واترع باللهيب الغض اعراقي
لك البشرى
اتعجن بالسنى الوردي آفاقي ؟!

حياتي .. لم تعد بلا هدف
ومائدة من الخزف

عليها ينتشي صناجة الاسلام نخب خليفة وثن
فأنت صليبي القدسي أحضنه ويحضنني
فيا لهفي

أنسى كم تقاسي قريتي السمحاء من شظف ؟
وكم قاست من المحن ؟!
أنساها ؟

أنسى صيفها وندي عشاياها ؟
وأنت صليبها المغروس في دمي وفي شرفي !

تموج حروفك الخضراء في ببداء احساسي
بحيرات من الحنطة
ويغمر روجي المحروم عيد سرمد الغبطة

أريق ظلاله النديا على الناس
لتنفض أمتي عنها بقايا نيرها القاسي

ديوك الصبح صاحت ملء أسحاري
وأجراس العطاء الغمر دقت عرس نوار
رياح من دم الحرية العزلاء هزت صم أسواري
رؤى تنثال من ساحات ذيقار
خيول تعبر الصحراء في عنف واصرار
فوارسها كما يتنفس البركان في غاب من العتمه
رعاة الامس ، معجزة .. مزيج من حصاد الشمس
والبطحاء والغيمه

تخاوا عن مواشيهم بلا ندم
وراحوا ينهبون شعاب مسراهم الى (الفار)
لينبوا من جديد ، في ثبات الانبياء ، رسالة الامه
وكل .. قد أعد صليبه من دوحه الايمان والالم

مواكبنا معا ، يا اخت ، فوق مدارج الشهب
وفي نظراتنا نار وفي همساتنا رعد

وحبك ، لن يعوق النهر عن جريانه سد
فكيف به من الاعشاب والخطب ؟!

معا يا ثورتي نحيا ، معا نقضي
فجنتنا التي نشقى لها .. في هذه الارض
معا تمضي

ورجع صلاتنا ينساح عبر مسارب الحقب :
« أبانا في السماوات !

لك الملكوت في الماضي
لك الملكوت في الآتي

فخذ ما شئت من أيامي القصوى
ودع لي هذه اللحظة

لاحياها ، لنحياها .. كما نهوى ! »

معا نمضي ومزودنا
بأشهى ما تضم خدائق الكتب

على الايام مشحون

ففي كلماتها الغضبي سلاح كامن للهب !

معا .. والليل شمر عن سطوح بيوتنا القشب
فقد دارت على المتخشين الجوف طاحون

وان لشعبي الكابي ، ولو كره الدجى ، يقظه .

علي كنعان

جامعة دمشق



المؤثرات الفرنسية في الرواية العربية

بقلم الدكتور محمد غنوشي

بالطابع الذي اخذته عن المقامات العربية - تأثير بالغ المدى في نشأة قصص العادات والتقاليد في الادب الفرنسي، كقصة جيل بلا للكاتب الفرنسي لوساج . ثم اثرت قصص العادات والتقاليد بدورها في قصص القضايا الاجتماعية التي كانت من بواكير القصة الحديثة العالمية في معنى القصة الفني. فكان المقامات العربية تأثير مباشر وغير مباشر في نهضة القصة العالمية ، في حين انها سرعان ما انحرفت في الادب العربي والادب الاسلامي الى الماحكات اللفظية ، والحلية ، والتكلف في العبارة ، ولم يلتفت النقد العربي لتقديم الى نواحي النضج فيها كي تنمو وتنوع وتعمق ، على نحو ما سائر النقد الاوربي قصص الشطار وقصص العادات والتقاليد في تلك الاداب . ونشير كذلك الى قصة « حي بن يقظان » لابن طفيل . وكان لها تأثير في الادب الاسباني . وقد اشاد بها الفيلسوف « لايبنتز » ، ورأى انها خير ما ألف في الادب في العصور الوسطى . ومشهور تأثير « ألف ليلة وليلة » في الادب الاوربي منذ ما قبل الرومانتيكية ، وهو تأثير متعدد النواحي عميق الجوانب ...

ولكن هذا الادب القصصي العربي ذا القيمة العالمية لم يتطور في ادبنا قبل العصر الحديث ، ولم يعن به النقد القديم . ولسنا بصدد البحث عن الاسباب التي ادت الى ذلك . وحسبنا ان نقرر ان الادب القصصي كان ينظر اليه في الادب العربي القديم - في الاعم الاغلب من الحالات - على انه ادخل في باب التسلية والسمر ، وهو الى الهزل اقرب منه الى الجد ، او على انه يندرج في صفوف المواعظ ، واولى ان يعنى به الخطباء في المساجد . فكان يترفع عنه كبار الكتاب والشعراء .

وعلى اثر اتصالنا بالادب الاوربي في العصر الحديث تولدت نظرة جديدة لم يكن للادب العربي بها عهد من قبل . فآخذ النثر العربي يغزو مجالا جديدا هو مجال الرواية والقصة . فالقصة ، في معناها الفني وغايتها الانسانية ، - شأنها في ذلك شأن المسرحية - قد نشأت في ادبنا الحديث بتأثير اداب الغرب .

وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير ، فقد جمع الاستاذ يوسف داغر ، في مجلد نشر في بيروت ، احصاء للقصص التي ترجمت في القرن التاسع عشر ، وفي اوائل هذا القرن ، فكان عددها نحو عشرة الاف قصة .

واذا كانت الترجمة لا تعد في ذاتها تأثيرا ، بمعنى التأثير المفهوم في الدراسات المقارنة ، فانها سبيل قوي من سبل هذا التأثير . وهي لذلك تحتاج الى دراسة مستقلة .

في مثل هذا المجال لا محيد من الاقتصار على ذكر الاتجاهات العامة لتأثير الادب الغريبة في الرواية العربية، وقد يكون في هذا الإيجاز شيء من الجفاف والقصور. ذلك أن معالجة مثل هذا الموضوع الواسع على حسب الدراسات المقارنة يتطلب عدة مجلدات تتناول تفصيل القرائن التاريخية والتدليل على وجوه التأثير ، وتبريرها بالعوامل الاجتماعية لكل كاتب على حدة ، مع تقويم لكل نوع من انواع التأثير في مختلف الاعمال الادبية لكل كاتب، بحيث تبرز الاصلة الى جانب الهضم والتمثيل للثقافات والاداب المختلفة ، شأن كبار الكتاب في كل امة وفي مختلف العصور. وواضح انه يستحيل في مقال تناول مثل هذه المسائل المتعددة المعقدة في انتاج كاتب واحد ، بل مجموع كتاب الرواية العربية في العصر الحديث، على اختلاف ثقافتهم وتعدد مصادرهم ، وتنوع ميولهم ومقدراتهم الفنية ، وارتباط ذلك كله بالمرحلة الزمنية التي استدعت منهم استجابة خاصة لطاقت جمهورهم ، ومسارته او تنمية امكانياته في حدود ما تيسر لهم .

فالاقتصار ، اذن ، على ذكر نواحي الافادة والهضم والتمثيل في ورود الثقافة العالمية ان لم يقتصر بشرح وجوه الاصلة وجوانب النضج الفني قد يبدو مبتورا، وقد يخيل لمن لا عهد لهم بالدراسات المقارنة اننا ننتهم به الكتاب، او ننقص به من قيمة ما انتجوا ، في حين اننا لا نريد الا كشف جانب من ظاهرة عامة لازمت الادب العالمية كلها في عصور نهضاتها ، وهي ظاهرة تبادل التأثير والتأثر لتنمية الاصلة الفنية واستجابة دواعي النهضة في كل ادب توافرت لديه عوامل النهوض الاجتماعية والثقافية والسياسية في عصر وبيئة معينين . والتأثر الرشيد لا يمحو الطابع المحلي ، ولا يطفى على الاصلة القومية ، ولا ينال من قدر الكاتب ومقدرته . وشأن ادبنا في ذلك شأن الادب العالمية جميعا في عصور نهضاتها . وفي هذه الحدود، يجب ان يفهم ما نسوقه هنا من صنوف تأثر ادبنا وكتابتنا بالادب الاخرى فيما يخص نشأة القصة ونهضتها .

ولا نجحد ان ادبنا القديم توافر له نوع من الادب القصصي . وقد يكون من دواعي الغرابة اننا في العصور السالفة قد أثرتنا بهذا الادب القصصي في الادب العالمية اكثر مما أثرتنا بشعرنا الغنائي الذي كان الجنس الادبي الاثير الغالب على ادبنا قبل العصر الحديث . وقد شرحنا - في مجال اخر - كيف اثرت المقامات العربية في قصص الشطار الاسبانية ، ثم الفرنسية التي تأثرت بدورها بهذا النوع من القصص الاسبانية . وكان لقصص الشطار -



ابسن



روسو



صاند

ويقتد الامير عرشه،
وتختطف الاميرة ، ولكن
البطل يدلل العقبات
جميعهن ، فيستعيد
عرشه ، ويظفر بالاميرة .
وفي المرحلة الثانية من
مراحل تأثرنا العام
بالاداب الغربية ، تخفضت
القصة في بنائها الفني من
رواسب القديم ، واحذا
نتطلع الى اداب الغرب
لنخلق ادبا عالميا قصيا .
وهنا تأثرنا بالمذاهب
الادبية المختلفة دون ان
نلتزم الحدود الصارمة
لواحد منها . وقد يكون
اقرب الى التحديد ان
نحصر هذه السمات
المذهبية المتفرقة في
النزعة نحو الرومانتيكية ،
ثم الواقعية بجانبها
النقدي والاشتراكي ، ثم
الرمزية .

فعلى حين تأثرنا في
نشأة المسرحية الكلاسيكية
اولا ثم الرومانتيكية ،
بدأنا تأثرنا في الرواية
بالرومانتيكية . ومن
اسباب ذلك ان المسرحية
نهضت في ادبنا قبل
الرواية ، وكان الجمهور
اكثر تقبلا فيها للمذهب
الكلاسيكي المحافظ الذي
يصور ادبا صالحا لكل
زمان ومكان ، ليست فيه
ثورة على النظم القائمة .
ومن هذه الاسباب كذلك
ان القصة في معناها
الفني لم توجد في
العصر الكلاسيكي
الاوربي . وتعد قصة
« اميرة كليف » شذوذا
في منهجها التحليلي ،
ولم تؤثر هذه القصة في
خلق نظائرها في
في الكلاسيكية .

ومن ابرز نواحي
تأثرنا بالرومانتيكية في
الرواية الاتجاه التاريخي
في القصة ، تأثرنا به
في النواحي الفنية اولا ،
ثم في الهدف الاجتماعي
ومعلوم ان القصة
التاريخية في قالبها الفني

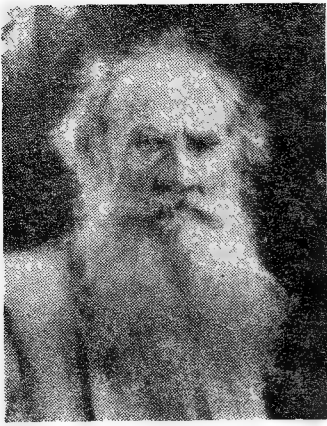
وقد يكون مجديا ان تشير الى انها استقت في بدئها من
الادب الفرنسي اكثر مما اخذت عن الاداب الاوروبية
ال اخرى . وكانت اول عهدنا بها حرة كل الحرية تجاه
الاصل ، فكانت تناله بالتشويه والتغيير في نواحي بنائه
الفنية وفي الاسلوب . ولم تبدأ الترجمة الامينة الوافية
الا في حوالي العقد الثاني من هذا القرن . كما تشير الى ان
كثيرا من القصص المترجمة كان من جنس القصص
التاريخي الذي يمثل اتجاهها خاصا من التأثير في ادبنا
الحديث .

والى جانب هذه الترجمة في صورها المختلفة ، قد
تيسر لاكثر رواد القصة عندنا ان يطلعوا بانفسهم على الاداب
الغربية في اصولها ، على تنوع ثقافتهم وميولهم . وكان
قد ساد تلك الاداب تيارات عامة تشابهت فيها جميعا ،
بتأثير المذاهب الادبية التي تبادلتها ، فاختلط تأثير بعضها
في بعض ، مما يصعب معه تمييز خيوط تأثيرها في ادبنا
وتحديد مدها من كل ادب ، ولا سبيل الى القول الفصل
في ذلك الا بدراسة كل كاتب على حدة . ولهذا كان لا مناص
لنا في هذا الاجمال من حصر القول عن التأثير في صورة
مراحل للتطور ، ومذاهب ادبية ، واتجاهات عامة فنية
وانسانية .

ففي اول عهدنا بالرواية لم نتخلص نهائيا من رواسب
القديم ، اما في الاسلوب ، واما في القالب ، مع مزاجتهما
بالتأثر الغربي في التصوير والغاية .

ونضرب مثلا لذلك بحديث عيسى بن هشام
للمويلحي ، في مطلع هذا القرن ، وفيه يبدو فن التأثير
بالمقامة ، اذ نجد البطل والراوي عنه . وفيه العنايية
البالغة المدى بالاسلوب ، مع مغامرات متلاحقة لا يربط
بينها سوى شخصية البطل ومن يتصلون به . ولكن التأثير
الغربي واضح في سعة افق الكاتب من حيث تنوع المناظر،
وشيء من التحليل النفسي لشخصية البطل ، والصراع
بين العادات والتقاليد ، يتبعه نقد اجتماعي تصطرع فيه
قيم اجتماعية مع وعي اجتماعي جديد . ويمس هذا
النقد تقاليد الاسرة ، ونظم الشرطة ، والقضاء ، والمواضعات
الاجتماعية العامة ، والخرافات السائدة ... وينتصر
الكاتب للجديد المفيد ، مع الإبقاء على القديم الصالح .
وصحب ذلك كله ادراك المؤلف لغاية جديدة للرواية ، وتوسيع
المدى الفني لاطارها ، ومرونة في الاسلوب يفترق فيها عن
السجع المتكلف والفنائة كما كان من قبل . وان كانت
تسمية مثل هذا الكتاب قصة من باب التجوز ، لان اطاره
مرن يشبه اطار المقامات والى ليلة وليلة ، فوجدته زمنية ،
ويستقل فيه كل فصل بنفسه ، واذا امتد زمنيا فانما
ذلك بادخال شخصيات واحداث جديدة لادنى مناسبة
وعن طريق المفاجأة . وهذه فوارق جوهرية تفصل ما بين
القصة في معناها الفني الغربي وبين مثل هذا الانتساج
الذي لم يكن المويلحي منفردا به ، فمنه كذلك ما قام به
امثال ناصيف اليازجي وعبدالله فكري وابراهيم الاحدب
من قبل . على ان تأثير المقامات في ادبنا القصصي قد
انتهى في نهاية العقد الاول من القرن العشرين .

وفي « لادسياس » لاحمد شوقي ، يعتمد المؤلف
على تطوير الحوادث زمنية ، وفي هذا يبدو تأثره بالادب
القصصي القديم ، مع العناية بالاسلوب التقليدي ، ولكنه
كذلك متأثر بقصص الفروسية الغربية . ذلك ان الامير
حماس المصري يتزوج من الاميرة « لادسياس » اليونانية ،



تولستوي



زولا



ديستوفسكي

ان نشر التاريخ على اسلوب الرواية افضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستفادة منه ، وذلك لاننا نتوخى جهدنا في ان يكون التاريخ حاكما على الرواية، لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الافرنج .

... ان الروائي المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة ، وانما يوضحها ويزيدها رونقا من اداب العصر واخلاق اهله وعاداتهم ، حتى يخيل للقارئ انه عاصر ابطال الرواية ، وعاشهم وشهد مجالسهم ومواكبها واحتفالاتهم ، شأن المصور المتفنن في تصوير حادثة يشغل ذكرها في التاريخ سطرا او سطرين، فيشتغل هو في تصويرها عاما او عامين . فمقتل جعفر البرمكي عبر عنه المؤرخ ببضع كلمات ، اما المصور فلا يستطيع تصويره الا اذا كان مطلعاً على عادات ذلك العصر وطبائع اهله واشكال ملابسهم والوانها... » . ومن الانصاف ان نقول ان جورجي زيدان ، برغم تأثره الواضح في منهجه، لم يقصد الى بعث الماضي العربي للاعتزاز به، فكانت غايته بعث التاريخ للوقوف عليه في ذاته ، وتصوير تلك العصور بما فيها من مفاخر عربية او زلات للقادة والحكام قد يعرف القارئ منها ما كان يسود نظم الحكم من خلل خطير الشأن في تاريخ الامة العربية . ولنا بسبيل المقارنات التفصيلية . فمهما شاب قصصه من عيوب فنية في البناء ، ولبعضها ما يناظره في القصص التاريخية الأوروبية ، فقد كان الرائد في هذا الميدان ، وفتح بابه لمن يطرقه من بعده، ووسع افاق التاريخ الفنية ، وعمق معانيه لدى قراء العربية .

وقد نهضت القصة التاريخية في جانبيها الفني او الوطني او القومي على يد من كتبوا بعد جورجي زيدان، وكانوا متأثرين بالاداب الغربية راسا ، وان يكن لزبدان فضل التنبيه والريادة . ومن هؤلاء الاستاذ محمد فريد ابو حديد ، ولا مجال هنا لسوى سرد عنوانات بعض رواياته التاريخية ، مثل «زنوبيا» ، و «المهلل» و «عنتر» ... ومجال الموازنة بينه وبين زيدان ثم مجال المقارنة بينه وبين اتجاهات القصة التاريخية في الاداب الأوروبية في بنائها وهدفها ، كلا المجالين فسيح يتسع لبحوث كثيرة . والاستاذ ابراهيم رمزي ذو نزعة خاصة في قصصه التاريخية برغم تأثره ، في قصة « باب القمر » . فمع

قد سارت على منهج ولتر سكوت اولا ، وتأثرت به الاداب الأوروبية . ومنهجه العام فيها انه يقصد الى احياء العصر التاريخي اكثر مما يقصد الى احياء الشخصيات التاريخية بأسمائها وحوادثها المعروفة . فكان التاريخ عنده قالبا مرنا ، يحرك فيه شخصيات اخرى غير تاريخية بأسمائها ، ولكنها تمثل في دقة نماذج بشرية للعصر الذي عاشت فيه ، ويحل هذه النماذج في المحل الاول من قصصه ، ولذلك يصور المجال العام من البيئة والعصر والعادات والتقاليد في العصر التاريخي الذي تجري قصته فيه . ويعنى كل العناية ببعث الاحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية أو الطبقة لذلك العصر ، فلا يكاد يحفل بالعواطف الفردية والتحليل النفسي للشخصيات . والحب في قصص ولتر سكوت وسيلة لربط الحوادث، ولا تارة انتباه القارئ ، وغير مقصود لذاته . وتتطلب القصة التاريخية اطلاعا دقيقا تاريخيا على كل ما كان يسود العصر من نظم وعادات وتقاليد . وبذلك صار التاريخ هو جوهر القصة والفرض منها . ولم يعد جزءا تابعا لغيره في وصف عابر كما كان من قبل . « وسكوت » يستبيح لنفسه ملء فجوات التاريخ . ولكي يوفر لنفسه الحرية الفنية يهتم اولا بشخصياته بوصفها نماذج ، ويسدع الشخصيات التاريخية تتحرك وراءها على الافق ، لئلا يستعصى عليه القالب القصصي حين يصور العصر نفسه بطبقاته وما يسوده من تيارات اجتماعية . وحين تأثر به « الفرد دي فيني » خالفه قليلا في منهجه ، فاستحل نفسه ان يخالف حوادث التاريخ ، ورأى ان يجعل الشخصيات التاريخية هي الشخصيات الاولى في القضية وتابعته المدرسة الفرنسية بعامة، ومنها الكسندر دوماس . وعلى أية حال كانت القصة التاريخية قالبا عاما لاهياء العواطف القومية ، وبعث الماضي التاريخي للاعتزاز به، وبث الروح الوطنية ، وهذه نزعة رومانتيكية صاحبت الثورة الرومانتيكية في أوروبا ، وكانت من مستلزمات النزعات الوطنية المشبوبة لذلك العهد .

وبدا تأثرنا بهذا المنهج العام - في جملته لا في تفاصيله - عند « جورجي زيدان » في رواياته التاريخية، فقد حاذى من بعيد ولتر سكوت في منهجه . ومما يقوله في مقدمة رواية « الحجاج بن يوسف » : « ... قد رأينا

اختياره لموضوع عربي اسلامي ، اهتم بالبناء الذي يدعمه التاريخ اولا ، كما يقول هو : « وقد راعيت دقة التاريخ ومعاني الادب ، وسيكون دأبي في هذه القصص غير دأب ديماس الفرنسي ، فهو لم يهتم إلا بالخيال وان أفسد التاريخ ، ولا دأب سكوت الانجليزى فهو لم يراع للتاريخ كبير حرمة ، بل سيكون امامنا في ذلك بلورد ليتون (الانجليزى) و ا. بيرس الالماني ، فقد راعى كل منهما التاريخ اولا » . وقصته التاريخية السابقة تقوم على تصوير « معالم التاريخ من صنعاء الى نجران ومكة فيثرب وبلاد الطائف والقدس والشام ومصر والاسكندرية في ايام بعثة المصطفى عليه السلام ، مصورا للقارئ حالتها الاجتماعية والسياسية والدينية وذاكرا ما جرى من الاحداث فيها ... واما بطلها فيمثل ذاتية الزمان العربي في اوائل القرن السابع الميلادي ، وهو مثال مكة الفتاة في انتظار الهادي الاعظم ، ولسان ارائها ، وامالها وعلو نفسها ، ثم تحمسها لاصلاح بلادها » .

ومن هذا النص تتضح غايته التي يفرق فيها عن جورجي زيدان برغم تأثره بالقصص الغربية . ونحا المنحى الوطني في هذا المجال كتاب كثيرون ، بلغوا بالرواية التاريخية مداها الفني مع هدفها الوطني ، نخص بالذكر منهم الاستاذ نجيب محفوظ في « كفاح طيبة » وفي « رادوبيس » . وان موازنه بين روايه « كفاح طيبة » وبين « لادسياس » لاحمد شوقي تبين عن النضج الفني الذي وصلت اليه القصة التاريخية على يد الاستاذ نجيب محفوظ ، مع التشابه بين القصتين في الموضوع مع الهدف . ومن هذه القصص افعنيه دأب الروح الوطنييه ، وهي تندرج في هذا الاتجاه ، قصة « سنوحي » للاستاذ محمد عوض محمد ، وفيها يبعث الكاتب تقاليد الفراعنة ، والمفاخر الوطنية القديمة ، ويصور الروح المصرية النقية الكفافة التسامحة ، ومكانة مصر المجيدة بين جيرانها في القديم .

وتجلى تأثير الرومانتيكية في مجال اوسع حين نفذ الى الرواية المصرية في صورة تيارات عامة ، اجتماعية او عاطفية ، او صراع طبقي ثائر ، او احساس بالطبقية على نحو ما كان يشعر بها الرومانتيكيون .

ففي مطلع العقد الثاني من هذا القرن يؤلف محمد حسين هيكل رواية « زينب » التي يعدها كثير من النقاد اول رواية في الادب المصري ، في معنى الرواية الفني . وهي لذلك تستحق ان نقف امامها وقفة قصيرة . فالشخصيات الرئيسية في القصة هي شخصية حامد ابن ثري من ثروة الريف في سن المراهقة ، وزينب الفلاحه الاجيرة مع اسرتها ومثيلاتها في ارض والد حامد ، وابراهيم رئيس العمال في الارض ، وحسن الفلاح . ويعجب حامد بجمال زينب ، ويربط بين جمالها وجمال الطبيعة من حولها « وقد أخذت مما حولها ما ملا قلبها سرورا واضاف الى جمالها جمالا ، مما زاد الوجود غراما



جرجي زيدان

بها ، وزادها تعلقا به ووجدا .. وتوجت الفتاة حياة الوجود المحبط بها » . ويجمع قلب حامد بين هذا الحب الرومانتيكي الموحد مع جمال الطبيعة ، وحب عزيزة ابنة عمه . وتقف الفوارق الطبقية بين حامد وبين استجابته لحب زينب واستغراقه فيه ، كما تقف التقاليد حائلا بينه وبين الاتصال بعزيرة كما يريد . ومن جهة اخرى يتفتح قلب زينب لحامد ، ابن المالك الثري ، ولكن العاملة لا تطمح الى التطلع للارتقاء الى مكانته . وتظل حظوتها بقاء حامد مقصورة على فترات اللقاء في العطلة الصيفية حين يعود حامد من المدينة التي يتلقى بها دروسه . وزينب تجمع بين هذا النطالع الى الاعلى نحو حامد وبين حب ابراهيم القوي العميق . وموقف حامد اقرب الى التردد والاسلام منه الى الصراع والمقاومة ، فهو يستجيب لميله نحو زينب كأنها دمية حية من دمي الطبيعة يستمتع بجمالها . ولا يسترسل مع قلبه في الاستجابة التامة لحبه لهـا ، بدافع الترفع الطبقي الذي يراه « صعب الاجتياز » .

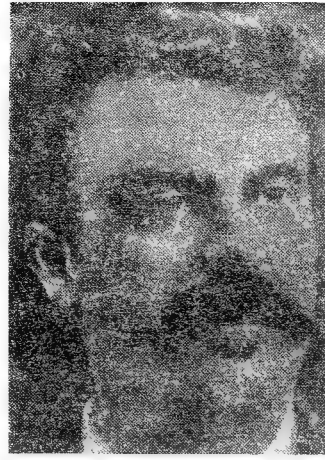
وحينما قبل زينب لأول مرة « احسن بقشعيرة تسري في كل جسمه . كانت أولا قشعيرة الرغبة ، ثم انقلبت مرة واحدة قشعيرة العظمة والترفع . ولقد خيل اليه كان الماضي الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط على راسه » . وبظل هذا الشعور يلزمه حتى اخر الرواية ، بعد ان تزوجت عزيزة بغيره ، وتزوجت زينب بحسن ، فرأى حياته العاطفية تنهار ، بعد ان ركز فيها كل معنى لحياته فهو في الرسالة التي يكتبها لوالده يؤكد له انه احب عزيزة لان حبه لها لا يضطدم بعقبة طبقية ، لانها معه « على سلم واحد من طبقات الجمعية » (يقصد بالجمعية المجتمع في الرواية كلها) . في حين كان تعلقه العنيف الغريزي بزينب كأنه نداء الطبيعة لتخليد النوع ، واستجابة طبيعية للخب في معناه المثير ، وهو الحب الطبيعي الذي لا يعترف بفوارق الطبقات ، لانه يوحد قلبين في رباط طبيعي كان يجب ان تكون له في المجتمع صفة القداسة .

فالتبيعة ادركت مالم يدركه حامد في البداية ، وهي ان زينب اصلح من عرف من النساء للامومة ، فهنا شبه ثورة على قيود الطبقات ، وقع عليها وعي حامد بعد ان فات الاوان . فعقب زواج عزيزة ابنة عمه ، مكرهه من سواه ، عاد ليستجيب لحب زينب ، ولكنه علم انها تزوجت هي بدورها من حسن ، في حين كانت لاتحبه ، بل تحب ابراهيم ، وظل حبا له حتى بعد الزواج ، فكانت تقيم مع زوجها بحكم الواجب ، تعطف عليه ، ولا تستجيب له بسوى الجسد ، وقد انهارت حين جند حبيبها ابراهيم في السودان ، واصيبت بالسل ، وداواها اهله بالتعاون ، فماتت بفيض الدم من صدرها ممسكة بمنديل ابراهيم .

والمسألة العاطفية التي استغرقت وعي حامد ، والاطار الطبيعي الذي توحد مع النفوس ، وسمات اللون المحلي للريف ، مع الحاج على الفوارق الطبقية المتصلة اوتق اتصال بعيشة القرية وخصائص العصر ، هي محور



دوماس



موياسان



مثال من النذالة والضياع . وهو في هذه المشاعر رومانتيكي اسير الخيال ، حصر كل وجوده في العاطفة ونداء القلب ، فتبخر وجوده على تلاشى أحاسيسه وعطفه بعد ذلك على رؤس الفلاحين والعمال الزراعيين ، ووصفه لناظر هؤلاء الذين يعيشون من جنان الطبيعة في جحيم ، لما هم فيه من شقاء العيش ، له طابع رومانتيكي ، ويفترق جوهريا عن نظيره في أدب الواقعيين بعد . وما أقرب وصفه لهذا الجانب من وصف جورج صاند لنفس المناظر في قصتها : « بحيرة الشيطان » .

ومن النزعات الرومانتيكية الاصلية العطف على ضحايا المجتمع . وبيان طيبة طوبة الأثمين الذين اندفعوا الى الشر بقسوة ما يحيط بهم من عوامل هي نتيجة النظم الفاسدة . ومن اشهر أمثله تصوير العطف على البغي . وقد تراءى ذلك في أدب الرومانتيكيين في الشعر الغنائي وفي المسرحيات والقصص ، كما في قصيدة « رولا » لالفريد دي موسيه ، وكما في مسرحية « ماريون دي لورم » لفكتور هوجو ، وكما في قصة الكسندر دوماس الشهيرة : « غادة الكاميليا » التي تركت انارها في مختلف الآداب الأوروبية . وتلك قضية رومانتيكية الاصل ، وان تركت انارها بعد في الاتجاهات الواقعية : فسونيا مارميلا دوتا في رواية « الجريمة والعقاب » لدستوفسكي ، بغي تساعد أسرتها على العيش ، وهي طيبة القلب ، تدفع راسكلينكوف ان يعترف بجريمة القتل ليكفر عن اثمه ، ثم تتبعه في سجنه ، وتخلصه بحبها وطهاره طوبتها من الاستفراق في الأثم ، لتتولد في نفسه الشاعر الكريمة الانسانية عن طريق هذا الحب . وكذلك شخصية كاتيوشا في قصة « البعث » لتولستوي . وهي التي وقعت في زلة دفعتها الى احترام الأثم ، فصارت بغيًا ، واتهمت ظلما بالقتل ، وحكم عليها بالسجن ، وكان بين القضاة ذلك الذي تسبب في سقوطها . فتبعها يطلب الزواج منها بدافع العطف ، وتحت وطاة عذاب ضميره ، ولكنها ترفض الزواج منه . وفي القصة تظهر طيب طوبتها ، وانها ضحية سيقت الى الفساد على الرغم منها .

وقد تأثرنا في ادبنا بهذه النزعة الرومانتيكية الاصل . ومثال ذلك من القصص قصة « قرار الهاوية » لمحمود طاهر لاشين ، الذي كان من رواد القصة والرواية الحديثة ،

الرواية على تفاوت فيما بينها . وهي في اصولها الاولى رومانتيكية ، عرف الكاتب كيف يكتفها في روايته ، ويطوعها لتصوير الريف المصري وما يعيش فيه ومن يعيش فيه ، ويبلور ذلك حول عاطفة لها طابع العصر في رومانسيته ، وأنها دورها في حياة بطائها .

فالقيد الطبقية تفسد حياة الاسرة ، وهي التي قضت فيما بعد على سعادة البطالين . وهي تسخر من القلب وتدوس العواطف التي تتجسد فيها كرامة الانسان . وهذه القيود كانت تعكر صفو الساعات التي يقضيها مع زينب حين تمر البطل قشعريرة الانفة ، ثم الاشمئزاز « هناك نلتصق بهم جسما ، ونكون واباهم على مستوى واحد فيما نفعل . ثم نحن مع هذا وفي هذه اللحظة نحتقرهم دائما » . والطبيعة هي ملاذ حامد ، كما هي ملاذ زينب ، حين تحزب كليهما الهموم ، وفيها روح سماوي ، وهروب من ظلم المجتمع ، وسلوى عن كوارث العاطفة ، وفيها تخلو لزينب مناجاة السماء « تشكو الى عدالتها ظلم الانسان او تبرأ الى الله من جمعتها (مجتمعها) الفاشمة التي تريدها على مالا تحب » . والاستماع لنداء القلب قدسي لا ينبغي ان يعصى ، لانه نداء موجه للانسان من الطبيعة التي هي من روح الله . وهي لاتعرف الظلم الاجتماعي وفسواق الطبقات . والحب هو رباط القلوب المقدس ، ابن منه عقود الزواج القائم على الاكراه والذي لا يبالي بشريعة القلب ؟ - وهاهو ذا حامد يفكر في حبه لزينب المتزوجة : « وما الذي يعدها عنه او يسكه عنها ؟ ان بينها وبين حسن عقدا يقال انه يربط أحدهما بالآخر . وهل تستطيع العقود مهما تكن ان تحرم الشخص من التصرف في قلبه او يترك حرا يذهب لمن يشاء .

وما دامت الطبيعة قد كونت اثنين ليكونا معا ، فان عبنا وحققا ان ينظرا لغير ذلك الاجتماع ، او يهتما بما يكون من نظرة غيرها له ، او يعوقهما عن اتمامه عقده لقيمة له في الواقع ، وان احترمه الناس وقدسوه » . وهذه النظرات كلها من صميم الرومانتيكية . وتكاد تكون العبارات الاخيرة من كلام روسو في قصته التي ترددت اصداؤها في القصص الرومانتيكية في مختلف الآداب الأوروبية ، وهي قصة « هيلويز الجديدة » . وتظل زينب قائمة بواجب الزوجية لحسن ووفية لعاطفتها نحو ابراهيم هو موقف كثير من المحبات اللاتي زوجن ممن لم يحببن في القصص الرومانتيكية . وفي القصة توكيد لحقوق القلب ، ثم لحقوق الفرد تجاه التقاليد الظالمة ، وحيال قسوة المجتمع . ووراء ذلك كانت ثورة الرومانتيكيين على قيود المجتمع التي تمحو شخصية الفرد وعاطفته ، وان يكن هذا الاحساس الثوري يساور نفس حامد على استحياء ، وبرأوده غير متأصل فيه . وعقب ان تزوجت عزيزة ، يعود الى زينب ، فيعلم انها قد تزوجت ، فيرى ان حياته قد اخفقت تماما باخفاقه العاطفي . وهو موقف يذكرنا بموقف فريدريك في قصة التربية العاطفية لفلوبير ، بعد يأسه من حب مدام أرنو ، حين يحاول ان يعود لحبيبته الاولى في الريف ، فيراها تخرج من حفلة زواجها بالكنيسة . وحامد رومانتيكي في انه فريسة داء العصر الرومانتيكي ، مشبوب العاطفة مشلول الإرادة . وهو ينتظم في سلك من ينمى هو عليهم ان قلوبهم تود ولا تجرؤ ، وتريد ولا تستطيع . وهو رهين حلم لا يستطيع الافلات منه ، يريد ان يعمل شيئا غير استغراقه في المحبوبة والمحبوبات ، خوفا مما يهدده من مستقبل « يقضي فيه حياته على

وهي في مجموعة قصصه : « سخرية الناس » - ثم القصة نصف الطويلة لخليل تقي الدين ، وعنوانها « تمارا » . ولدى الباحثين مجال لتتبع هذه النزعة في نظائرها من الروايات والقصص . وترجع في اصلها الى الرومانتيكية ، ويراد منها اعدار الاثمين بضغط نظم المجتمع الفاسدة ، بغية الثورة على هذه النظم لتغييرها ، وتنبية المجتمع السى ضحايه فيها .

وقد اتخذ التأثير الغربى الرومانتيكي فى ادبنا الروائى طابعا اخر قريدا ازدوج فيه التأثير الغربى والشرقي معا . وذلك فى المعانى التى اضافها الرومانتيكيون على شخصية « شهر زاد » كما ورد فى الف ليلة وليلة العربية . فمند ترجمت قصص الف ليلة وليلة - فى اوائل القرن الثامن عشر - الى الادب الفرنسى ثم الى الادب الاوربية الاخرى حملت شخصية شهر زاد معاني رومانتيكية كثيرة ، اهمها الانتصار للعاطفة وترجيحها على العقل على طريقة الرومانتيكيين . اذ ان شهر زاد قد هدت شهريار ، وردته من غرائزه الوحشية الى انسانيته ، لا عن طريق المنطق ، بل عن طريق العقل والعاطفة ، فسقته بذلك الحقيقة جرة جرة حتى شعر وصار انسانا بغناء مشاعره ووجه . ومن ثم اصبحت هاديا ونصوحا لشهريار ان يطبع عاطفته ليحيا ، فى حين انقلبت سرا غامضا لدى زوجها ، يحاول ان يدرك كنهه بالعقل . وهذا المعنى نفسه يضيفه الاوروبيون على قصة « علاء الدين والمصباح السحري » من قصص « الف ليلة وليلة » . فالمصباح هنا رمز الحقيقة فيما اضافاه عليه الادب الرومانتيكي ، يهتدى اليه نور الدين بفطرته السليمة ، فى حين يضل عنه علاء الدين بعلمه وعقله . وقد رجعت الينا شهر زاد فى ادبنا الحديث ، وهى بضاعتنا ردت الينا ، ولكن بعد ان غنيت بالمعاني السابقة وغيرها ، وبعد ان صارت نموذجا عالميا تدور حوله قضايا العقل والقلب ، وعمقت معانيها الانسانية الذاتية والاجتماعية . وتراءت بهذه الصورة فى ادبنا الحديث ، سواء منه المرحي او الروائى بفضل الوقوف عليها فى الادب الاوربية . وهذه مسألة يقتضى تفصيل القول فيها بحثا طويلا مفصلا على حدة . وحسبنا ان نشير الى شخصية شهر زاد بمعانيها السابقة الرومانتيكية كما تبدو فى رواية « القصر السحور » للاستاذين توفيق الحكيم وطه حسين ، وفى رواية « احلام شهر زاد » للدكتور طه حسين ..

وفىما سبق من الامثلة والاتجاهات ، كانت شخصيات الروايات اما خيرة ، ارسنقراطية او شعبية ، واما آئمة تقع تبعة ائمة على المجتمع . وهى فى جملتها بمثابة نماذج بشرية فى جوانبها النفسية .

وقد جد بعد ذلك فى الرواية العربية اتجاه واقعي الطابع ، يصف الشخصيات فى آثامها وشروعها ، ويعرض لجوانب القبح فى الحياة ، ويلحظ الواقع بما فيه من اخطار ونذر تدمغ العصر او الطبقة الاجتماعية ، وتصدق ناقوس الخطر للمجتمع حيال مايجري فيه من مفاسد . وقد وضع هذا الاتجاه اثناء الثورة المصرية التى شبت عام ١٩١٩ ضد الاحتلال الانجليزى . ومن الناحية النظرية لدينا مايشبه الوثيقة على هذا الاتجاه الجديد ، كى نستطيع تحديد مصدره . ففي عام ١٩٢١ اصدر عيسى عيسى مجموعة قصص صغيرة عنوانها « احسان هانم » وصدرها بمقدمة طويلة فى الفن القصصى بعامة ، وفى هذه المقدمة يحتم على مؤلف القصة ان يدرس شخصياته القصصية ،

ويحلل جوانبها النفسية تحليلًا قائمًا على دراسة الوراثة والبيئة على حسب ما تمخض عنه العلم الحديث . ويعيب كتاب القصة لهذه اهم بلجأون الى تجميل الطبيعة ، مما يتنافى والصدق الذى يحتم تصوير الحقائق عارية مجردة من الزيف والتجميل . ويلج عيسى عبيد على ضرورة اضاء الطابع المحلى المبني على دراسة الكاتب لما حوله ومن حوله ، والوقوف على اسرار الطبيعة وخفايا النفس البشرية ، والاحاطة بخصائص انوراثة والبيئة . وعلى الكاتب ان يجمع لذلك منحوظاته ومستنداته التى هي اشبه « بدوسيه » يطلع فيه القارئ على حياة انسان او على صفحة من حياته .

ويضيف عيسى عبيد الى ذلك ان على الكاتب ان يلتزم الموضوعية ، فيتحفظ فى ابداء الحكم ، لان مهمة الكاتب تشريح النفوس البشرية ، وتدوين ماكتشفه من ملحوظات ، تاركا الحكم على ذلك للقارئ يستخلص منه المغزى الذى يرمى اليه ، دون ان تجهر بالناداة به . فلا معنى للوعظ المنبري فى القصص وتدخل المؤلف السافر يفسد البناء الفنى ، ويحيل المغزى الخلقي الى مايشبه الوعظ . وتكاد تكون هذه النقاط هى التى ااحت عليها الدعوة الواقعية فى اوربا ، وهى التى شرحتها واطنبت فيها ، « اميل زولا » صاحب المذهب الطبيعى ، فى كتابه : « القصة التجريبية » ووافق عليها بلزك ، حين صرح انه من الطبيعيين



ابراهيم المازني



يحيى حقي



محمد فريد ابو حديد

الذين يصفون الشر موضوعيا نشداناً لمثال يرجى تحقيقه، في مقدمة قصصه التي أطلق عليها: «الملهة الانسانية». وقد عيب على عيسى عبيد، كما عيب على اصحاب الواقعية والطبيعية، انهم يصفون الشر. ويرد عليهم عيسى عبيد بما رد به ايضا اميل زولا، فهو لا يرون ان الفن ينحصر في الصور البريئة الطاهرة التي تبعث في النفس التوق الى الفضائل ويرد عليهم عيسى عبيد ان واجب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة. والفن لا يكون فقط في تصوير الجمال والكمال، بل قد يكون احيانا كثيرة في تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشري. ويؤكد ان غايته «تصوير قطعة من الحياة الانسانية». وهي نفس كلمة زولا ثم الواقعيين الاوروبيين من بعده.

ولا نزعمان هذه الوثيقة القاطعة بنفوذ المذهب الواقعي والطبيعي لادبنا الروائي كانت مرجع من نحو هذا المنحى من كتاب القصص، فقد كانوا محيطين بمصادرها واتجاهاتها في الادب الاخرى، كما لا نزعمان كتابنا ساروا في انتاجهم على اسس الواقعية المذهبية بحدودها المنهجية، ولكننا نقرر ان نزعة نحو الواقعية بدأت تظهر في الروايات العربية بتأثير الواقعية التي كانت قد سادت الادب الاوربية من قبل منذ منتصف القرن التاسع عشر. ولم يكن قد تهيأ جمهورنا لقبولها حين بدانا انتاجنا الروائي.

وقد ظهر تأثير الواقعية الاوربية متعدد النواحي والمصادر، ولا نستطيع في هذه العجالة الا ان نشير الى اتجاهاته المختلفة. ومن اوائل من نحو هذا المنحى الاستاذ توفيق الحكيم في قصته: «عودة الروح» وفيها يصور المؤلف الضمير القومي اثر انتفاضة ثورة عام ١٩١٩، ويكشف عن صدى الاحداث في وعي الشباب لتلك الفترة، من خلال تصوير افراد اسرة مصرية بينهم صلة وود، ولكنهم يتنافسون على حب فتاة لعوب. ويمحى هذا الحب العاطفي الذاتي في حب اكبر، هو حب الوطن، يلتقي عليه هؤلاء المحبون حين يلتقون في السجن على اثر القبض عليهم في الثورة ضد الاحتلال.

وخير من يمثل الواقعية في القصة المصرية على طريقة بلزاك الاستاذ نجيب محفوظ، وهو الذي سبق ان قلنا انه ارتقى بالقصة التاريخية في ادبنا الروائي المصري الى اقصى ما قدر لها من كمال. والاستاذ نجيب محفوظ ذو انتاج ضخم في الرواية الواقعية التي تحلل عيوب الطبقة المتوسطة وانهيارها، واخفاقها. ولا مجال هنا

لسوى التمثيل بثلاثيته: «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية». والاولى تدور احداثها في القاهرة ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩١٩، في اسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة في جوانبها النفسية والاجتماعية، ثم ترى من خلال الاحداث صور الوعي الفردي في طبقة مهددة بالانهيار. وفي قصته الثانية من ثلاثيته نرى قطاعا من حياة القاهرة ما بين عام ١٩٢٤ و ١٩٢٧ فنرى التقاء الحضارتين الغربية والشرقية يصطرعان في نفس «كمال»، كما نرى صورة من صور الصلات بين الطبقة المتوسطة ممثلة في شخصية كمال وبين الطبقة الارستقراطية ممثلة في اسرة آل شداد الممثلين لتيار الحضارة الغربية في عاداتهم وتقاليدهم. ويبدو اثر الحضارة الغربية العلمي كذلك باصطدامها بالموروث من العقائد والتقاليد في اعتناق كمال لنظرية داروين في التطور. وفي القصة صورة يقطعة الوعي القومي، وتنتهي القصة بوقاة سعد زغلول. وفي القصة الثالثة من الثلاثية وهي «السكرية» استعراض عام لمظاهر التقدم الحضاري في مصر، وللأحداث الكبرى ما بين عام ١٩٣٥ وعام ١٩٤٤ من توقيع المعاهدة مع إنجلترا، ثم الحرب العالمية الثانية وصداها في مصر، ثم انداز ٤ من فبراير ١٩٤٢ والمجال مصور في صدق وعمق يفسر سلوك الشخصيات ويلقي اضواء قوية على جوانبهم النفسية، ويقنع بالقيم التي يتصرفون في ضوءها. وفي هذه الثلاثية يبدو تفاؤل مقتصد وراء التصوير الصادق، وهذا التفاؤل الواضح في الثلاثية يفرق ما بينها وبين قصص «زقاق المدق» و«خان الخليلي» و«نهاية وبداية»، وهي القصص التي سبقت هذه الثلاثية في انتاج المؤلف.

وفي قصص الاستاذ نجيب محفوظ يبدو كذلك تأثره بمنهج غربي آخر، اصله واقعي طبيعي ايضا، وهو ما يسمى بالقصص النهرية التي تؤرخ لاجيال متعاقبة. وقد بداه في الغرب بلزاك واميل زولا، ثم سار عليه جول رومان، ونحا نحوهم من الانجليز جالسورثي وبينيت. ولا يعدو ان يكون هذا التأثير في الاطار والمنهج العام. ومجال التفضيل فيه يقصر عنه هذا المجال. والى هذه الواقعية الاوربية ظهرت واقعية نقدية اخرى تلاقى فيها تأثير الادب الشرقية والغربية معا، وهذه الواقعية تبدو اكثر تفاؤلا، وتحرص على القضاء اضواء واضحة على الجوانب الخيرة في الانسان، وعلى



فلووير



بلزاك



سكوت

تفصل ما بين العمال واصحاب الارض ، ليواجهوا معاً
مأساة موت الضحية الائمة ، بعد ان توزعتهم الخواطر
تجاه الحادثة نفسها عقب العثور على جثة الجنين للفتاة
المجهضة .

وقد ظهر الاتجاه الرمزي في القصة العربية متأخراً
عن الاتجاه الرومانتيكي ، ويزاوج الاستاذ توفيق الحكيم
بينه وبين الواقعية في « عودة الروح » ، ويلوح في صورة
ما في رواية « اللص والكلاب » للاستاذ نجيب محفوظ ،
ويتردد انتاج الاستاذ يحيى حقي ما بين واقعية في
رواياته ، ورمزية في بعض قصصه القصيرة .

اما الرمزية المحضة على طريقة الفريين فنادرة في
القصص العربي بعامه فيما اعلم . ويحضرني مثال لها في
القصة القصيرة التي الفها الاستاذ بشر فارس بعنوان
« رجل » وهي التي صاغها - فيما بعد - مسرحية بعنوان
« جبهة الغيب » . وفيها ان جماعة من الفلاحين الفوا
حياتهم الرتيبة في كنف جبل ، ويتحدثون عن نقرة بها
عشب ، من اكل منه - وهو ند - ظفر بالحياة الابدية .
والطريق اليها وعمر معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ،
بعد ان غامر اثنان قبله فرجع احدهما كسيحاً والاخر
أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعا هو بهم ، كما
لا يعا بما يسمونه : الحب الارضي ، حين تستعطفه زينة ،
لانه ذو ارادة قاسية لاتعرف الرحمة ولا هذا النوع من
الحب الارضي الذي يدل على رخاوة الطبع . ولديه في
نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة « هنا » . ولعلها رمز الحب
الروحي الذي يسمو بالارادة . وحين يصعد « فدا » بعد
بان يلقي حجراً كل يوم يدل على انه لا يزال حياً . ويحقر
شان الناس جميعاً حين يكون في الاعلى ، فيهمل في القاء
الحجر ، فتياس « هنا » وتموت . وفي عودته يجدها
قد ماتت . « قتلها الحجر الذي لم يسقط » فيأسى حتى
اليأس . ويصعد ثانية ليسقط بدوره وتعلق زينة على
موته : « قتل الحبيب - الرب المحدث - نفسه ، والذي
قتله بشر كامن في أحشائه .. » . ومغزى هذه المسرحية
الرمزية ان « فدا » ذو خلق ملحمي ، يضيق بطباع الناس
المشدودة الى الارض . فاشد ما يؤله ضعف ارادة الناس .
ثم انه لايحب الخلق التقليدي ، وعلى الرغم من ان الشعب
لديه طموح الى الاعلى قانه تنقصه الارادة . ولا جدوى من
شحن هذه الارادة بالحب ، لانه في معناه الدارج ميوعة .
وعند « فدا » ان كل مغامرة هي في ذاتها غاية ، مادامت
ترمي الى شحن الهممة ، وليست العبرة فيها بالنتيجة ،
ولكن بالجهد نفسه . فالجهد في ذاته غاية لانه تربية
الارادة ، وهي التي تعوز الشعب . وخلق « فدا » الملحمي
نبيل في ذاته ، ولكنه مفرط في القسوة ، فوق طاقة
الناس ، يريد به ان يتاله . ومن ثم نبلة واخفاقه . وفيه
قسوة لاتنفع بسوى تقديم النفس ذاتها قرباناً ، كفاءة غير
مشروط ، ربحه في الفقد والضياع . ومبلغ ما يؤثر به في
الشعب هو الرغبة في توليد ارادة لا يخيفها الدوار .

وبهنا هنا الاشارة الى تأثر الاستاذ بشر فارس
بالرمزية الغربية ، مع مزجها بضرب مطروق من الصوفية
في ازدواج الحب ما بين حسي وجسماني . ونضيف الى
ذلك ان المؤلف متأثر تأثراً بعيد المدى بقصة « براند »
لابسن ، وهي التي صاغها ابسن مسرحية فيما بعد بنفس
العنوان ، كما فعل الاستاذ بشر فارس في تحويل قصته :



خليل تقي الدين



عباس محمود العقاد

★ ————— ★

جلاء المخرج من المازق الانساني المصور في الموقف الروائي
وفيها يبدو الهدف اوضح واقرب من القصص الحالكة
الطابع على طريقة بلزاك . ولكن الفنان فيها يتغلب على
انسان الدعاية او الانسان الخلقي . ومع تصويرها للطبقة
الوسطى ونقائصها ، تثير كذلك مشكلات الفلاحين او
مشكلات العمال الزراعيين في القرى . وتلتقي هذه
القصص مع القصص الواقعية - على طريقة بلزاك وكما
تترأى في انتاج نجيب محفوظ مثلاً - في تصوير البؤس
الاجتماعي لقطاعات الحياة ، وتبدو وراء كليهما نزعة
اشتراكية ، وان تكن في نوع القصص الواقعي الثاني
اكثر سفوراً .

ويصاحب الاتجاه الواقعي النقد السابق طابع فني
آخر ، هو العناية بالموقف ، دون شخصية البطل فني
الرواية . وهذه القصص ذات المواقف سائدة اليوم في
الاداب الغربية ، وبخاصة لدى الوجوديين الذين يعنون
بالموقف وصلته بالشخصيات ، وذلك بالنظر اليه وتصويره
من جوانب متعددة توحى بالمخرج الرشيد منه ، ومن هذه
الروايات ذات المواقف رواية « الارض » للاستاذ عبد
الرحمن الشرقاوي ، وهي تصور الكفاح الجماعي لطبقة
الفلاحين في سبيل استخلاص ارضهم من المتحكمين
الاقطاعيين . وكذلك قصص الاستاذ يوسف ادريس وهو
خير من يمثل هذا الاتجاه . ونضرب مثلاً لذلك بقصته :
« الحرام » . وتدور حول اكتشاف خفي في ضيعة
الخواجه « زغيب » لجثة جنين ملقاة بجانب الطريق
الزراعي ، وتثور الشكوك لدى ارباب الاسر كلها في
الضيعة . ومن خلال هذه الشكوك تبدي جوانب مستورة
للحياة في بيوت سكان الضيعة جميعاً ، لا فرق بين كبيرهم
وصغيرهم . وفي النهاية تكتشف الجانية الحقيقية واسمها
عزيزة التي دفعت الى اثمها بظروف الحياة القاسية ، وقد
قاست في حملها وفي وضعه وفي التخلص منه ، ثم
كفرت عن خطيئتها بنوتها . وباكتشافها تعود الى اهل
الضيعة طمأنينة ظاهرة كتلك التي كانوا يعيشون فيها
قبل الحادث ، فيدفع هذا الاطمئنان مسيحة افندي ان
يسمح لابنته ان تزور ام ابراهيم في بيتها دون ان يدري
انها ستلتقي هناك باحمد سلطان . ووراء تصوير الموقف
تصوراً فنياً محكماً تبدو صورة العمال الزراعيين فني
بؤسهم ، وعلاقاتهم الكادحة بعضهم ببعض . ويقضي
اكتشاف سر المأساة على الحدود الوهمية التي كانت

« رجل » الى مسرحية كذلك . ففي « براند » نفس الخلق، ونفس المسلك ، ونفس الاخفاق ، مع عبارات تتكرر وتشارك في قصتي ايسن وبشر فارس ، مع فوارق جوهرية في الناحية الفنية ، اساسها ان قصة « ايسن » - التي لم يكملها - تنحو منحى الواقعية النفسية ، كمسرحية ، ولها دعائمها الاصيلية من الواقع النفسي . وهذا بحث يضيق المقال عن تفصيله ، وقد أوجزنا الحديث عنه في مكان آخر ، ولنا اليه عودة في بحث مطول .

بقي ان نشير الى قصص التحليل النفسي المترددة ما بين الواقعية والرومانتيكية والطابع الذاتي . كرواية المازني « ابراهيم الكاتب » ثم رواية الاستاذ العقاد « سارة » والى آخرين من رواد القصة وكبار كتابها كالاستاذ يحيى حقي - الذي ينزع الى الواقعية غالبا ، والى الرمزية قليلا - والاستاذ محمود تيمور الذي ينحو منحى واقعية موباسان، ولا يستطيع تميز خيوط التأثير لدى مثل هؤلاء الا بدراسة مقارنة تفصيلية لانتاج كل منهما ، هذا ، ولم نتعرض للقصة القصيرة الا في اضيق الحدود ، لانها تستحق بحثا آخر منفردا .

والى جانب هذا التأثير العام الممثل في تيارات ومذاهب ، يوجد تأثير جزئي في الخواطر والافكار والصور

الجزئية ، مجاله كذلك الدراسات المقارنة التفصيلية . وقد تبين من هذا التطواف السريع صنوف تأثرنا بالاداب العالمية في خلق جنسي ادبي جديد اتسع مجاله وتنوع في ادبنا الحديث . وقد اخذنا من تلك الاداب ما استجاب مع حاجتنا القومية والفنية وطاقة جمهورنا، ولهذا مررنا في مراحل متميزة . فبدأنا تأثرنا بالرومانتيكية في حين انها كانت قد ماتت - بوصفها مذهبا - في الاداب الاوروبية ، منذ مايزيد على قرن ، حين افتتحنا طريقنا الادبي الروائي ، ثم انتقلنا نحو الواقعية والرمزية . على اننا لم نلتزم مذهبا في اطاره المحدد . فاختلطت الواقعية بسمات رومانتيكية ، واصطحبت الرمزية احيانا بالواقعية . ونؤكد ان هذا التأثير الرشيد لاغنى عنه لنهضة الاداب جميعا حين تتطلع الى مكانة عالمية . وهذه السنة هي التي سارت عليها الاداب جميعا لتنهض ، وقد انتهجها - في رشد - صفوة كتابنا في العصر الحديث . وما ابعد الفرق بين التأثير بمعناه في الدراسات المقارنة ، وبين السرقه او الاقتباس الرخيص . ولهذا لم نقصد في مقالنا الى الكشف عن هذا النوع من النقل والمسوخ الذي يحو الاصاله ولا يستحق به صاحبه ان يعد من زمرة الكتاب ..

محمد غنيمي هلال

القاهرة

صدر حديثا

ازمة الجنس

في القصة العربية

تأليف غالي شكري

دراسة وافية عميقة عن قضية الجنس وكيف

عالجها اشهر الروائيين العرب المعاصرين

منشورات دار الآداب

الثنى ٥٠ ق.ل



قضية الشكل في الرواية

بسم الدكتور أحمد كركي

في المصطلح وتاريخه :

سأقف مع ديزموند ماكارتني معترفاً بأنني لا أقرأ الا القليل من الروايات ، وليس هذا لأن فيها انطوائية او قصورا او انحرافا ، وإنما لأنها - في نظري - لم تقدم بعد احسن ما كتب . وفي يقيني ان وليم فوكنر مثلاً لم يفعل اكثر مما فعله اوستينس المنطى فلم يبلغ من نفوسنا ما كنا نتوقع من تأثير ، الا ان نعتبر الجهد الذي نبذله في قراءته بمثابة انفتاح على افاق جديدة لم يستطع ان يطررها الكاتب القديم .

وعلى هذا النحو نقول ان الدكتور شكيب الجابري في « وداعاً يا افاميا » ليس بأحسن من لونجس في « دافنس وحلوا » . بل لعل رواية الفنان الاغريقي في الوقت الثاني قبل الميلاد - اقرب الى النفوس ببساطتها من رواية الجابري ، وقد حشد فيها من الاشباح والاصوات المخيفة والذئاب والظلمات ما احالها كابوساً من الكوابيس . ولكن الحقيقة التي لا مراء فيها ان تجاهل وجود التطور الذي طرأ على الرواية امر لا نقبله ، بل ربما لو جعلنا في اعتبارنا ان تحول « الحكاية » من اللاواقع - عند اليونانيين والعرب القدماء - الى الواقع هو وحده كل شيء لانتبهنا بالضرورة الى ان هذا تطور أخطر مما نظن : لأنه تخل عن اهداف مائعة في سبيل اهداف انسانية محددة .

فهل معنى هذا اننا نورط انفسنا في ضرب من التناقض ؟

اننا ننهي لاقتحام المبداء بشكلية لا تقدم ولا تؤخر ، لان طبيعة الرواية - مهما يكن لونها ومهما يكن تاريخها - لا تعنى بالنقل والتوصيل بقدر ما تعنى بالفرض والتبرير . فهي ليست قصيدة شعر ، وهي ليست مقالا ، ثم هي ليست تاريخاً ولا بحثاً ، فاذا كتبها الاصمعي مثلاً في القرن الثامن الميلادي هيأ امامنا ما يهينه سهيل ادريس في القرن العشرين . . . فثمة محاولة بناء يريد الكاتب بها - في العشرين - ان يمتد بتجريبياته ليشمل اهتمامات المجتمع كافة .

وهكذا نجد انفسنا مسوقين الى ان نسأل : اذا كان هذا هو واقع الامر فما تكون الرواية ؟ انا اكره التحديد . . لا لأنه يهدر ذات الحقيقة ، ولكن لاني اعرف ان الفنان الكبير اكثر الناس خروجاً عليه ، فقد يشرع النقاد ما يشرعون ، الا ان كاتباً فوكنر

لا يجد مبرراً لالتزام تشريعاتهم ، ومن ثم يحطم كل شيء او بعضه على الاقل ، وهكذا يبدو كما لو كانت القاعسة شيئاً يقصد به الناشئة او الذبن لا يزالون على اول الطريق . وقد تظهر القضية اكثر تعقيداً لو اشرنا الى طواعية الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية . . فهي قد تستحيل مسرحية او شيئاً كالمرحبة اذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون اعترافاً اذا جعل الكاتب ذاته فقط الشيء الذي يحسن معرفته ، وهي قد تصير بحثاً اذا تغلب الوصف على الوسائل التي يمكن ان تستغل في التبرير (١) ، وربما كانت ملحمة epic

فتصاغ شعراً او شيئاً يشبه القامة مثل Milesian Tales فتزجي نثراً يغلب عليه السرد القصصي الانيق .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه بيرسي لابسوك وهنري جيمس وجوزيف بيتش وفورستر عن البناء الروائي وعن نقده سبيلاً الى اقامة فرضيات جديدة سهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية ، بل قد نستطيع وشيكاً ان نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها الف في كتابة أي واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات الرواية واختلاف وجهات النظر فيها ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحل التطور الانساني العظيم .

فان اخذنا انفسنا بشيء من القسر قلنا ان الرواية مهما تكثر الاقوال فيها عبارة عن سرد نثري (٢) ، اساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطعاً طويلاً من الحياة ، وهي بذلك تختلف عن القصة القصيرة short Story التي تحلل موقفاً عرضياً من الحياة نفسها . . فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحداً واحداً ، ولا يجوز العكس !

وقد تكون الرواية بهذا التحديد العام آخر لسون من الوان الادب تمكن من اثبات وجوده ، ولكنه لا يعني انتفاءه قبل على وجه الاطلاق . . فهو في ادبنا العربي معروف على نحو من الانحاء ، فيكتب عبيد بن شربة ووهب بن منبه روايات تقوم على تصوير عصور غابرة (٣) ، ويكتب الاصمعي سيرة عنترة في اجزاء يحل فيها مشاعر قوم يتفاعلون مع بيئاتهم وينفعلون بقيم معينة ، وفي القرن الخامس الهجري يكتب الثعلبي قصصاً طوالاً ثم لا يلبث ان يجتزلها في كتاب يسميه « عرائس المجالس » مصوراً فيه فنونا هائلة من الغيبيات .

وفي الاداب الغربية تبدأ الرواية في مرحلة تعقب الشعر الملحمي عند اليونان ، وتنتقل الى الاداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبي ايطاليا في القرن الثالث عشر قبل ان يكتب بوكاشيو الديكاميرون ، ففي تلك الفترة ظهرت Il Novellino ثم كتب فرنسيسكو دي باربرينو (١٢٦٤ - ١٣٤٨) روايته Documenti d'Amor

وحول سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية ، وفي عام ١٤٧٠ عالجتها بريطانيا على يد كاتبها الكبير سير توماس مالوري ، ولم تعالجها روسيا الا حين ظهر جوجول وخلص الرواية الروسية من ربة سير والترسكوت ، فهيا فرص الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستوفسكي وتولستوي .

ومعنى هذا ان رواية ما قبل القرن العشرين كانت تمر في تاريخ عريق ، وتكشف للدارس عن انها - وان كانت على شتى العصور تفرض وتبرر - لم تكن تخضع لقاعدة معينة في التكنيك ، فبينما هي عند عبيد بن شربة حوارا وشعرا وعجائب ومخاطرات كانت عند ننس Ninus تاريخا وغراما ووصفا ، وقد اصبحت بعد ذلك عند هنري جيمس معرضا لارائه وكشفا عن موقفه الحضاري في اسلوب لا يختلف عن اسلوب الرواد الانجليز في القرن التاسع عشر ، بينما اعتمد فوكنر فيها على رسم شخصيات معقدة تصور ايدولوجيته القلقة !

على ان الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان احيانا ينجح الى البساطة كأتونوني ترولوب وابراهيم رمزي وسيلم البستاني وحيانا ينجح الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كالدوس هكسلي وتوماس لوف بيكوك . واكتشف صامويل ريتشاردسون - مصادفة - ان الرسائل هي خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية ، وكان ذلك في القرن الثامن عشر (٤) ، فاستغلت استغلالات طيبا ولا سيما عند دوستوفسكي ، المعلم الكبير . وكان اسلوب المذكرات او اليوميات طريقة ثالثة لجأ اليها القدماء وظهرت بوضوح عند لامارتين وجيته ، وفي ادابنا كتب بها توفيق الحكيم « زهرة العمر » .

انا لا احصر وانما اضرب الامثلة بما يرد على الذهن - وهو ليس كثيرا كما اعترفت - وان كنت اعتقد ان ما ارمي اليه من تطبيق سيتضح دون الافاضة في التعديد . وما ارمي اليه هو ان الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائبي القرن التاسع عشر - وبعضهم قضى في القرن العشرين - كانت تشكل مادة قوامها الحكاية ، وتتوقف نتائجها على السرد والسياق وتحرك الشخصيات وتطورها . غير ان الملاحظ ان الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « اسرار » التكوين زوائد لا طائل وراءها ، فالحكاية كما يقول فورستر هي العمود الفقري ، وتبدو اهميتها في حالة تعقبنا ما يعده المؤلف لانا كارنينا ، او للابله ، او للاحدب ، او لبطل شهرزاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح !

ان فورستر يقرر ان عبارة شهرزاد هذه اشبه بالدودة الشريطية ، تمتد في اجزاء الحكاية لتربط بينها بحيث تجعل كل واحد منا شهريار يريد ان يعرف ما سيحدث ، وذلك بما فطرنا عليه من فضول (٥) .

صحيح ان التجربة الانسانية ربما كانت عادية ، وصحيح ان المؤلف قد يكون بارعا في الاسلوب ، ولعل واحدا يخيفنا بشخصياته ، ولعل آخر يبهزنا بمواقفه



وليم فوكنر

فلاديمير نوبوكوف



الشعرية .. غير ان الحكاية بعد كل ذلك او قبل كل ذلك تظل الدعامة الاساسية ، ويضفي عليها الزمن السائر الى امام بمنطق الحياة المعروف رسوخا ما بعده رسوخ .

مناقشة الشكل :

لعلني كنت استطيع ان امهد لدراستي هذه بتعريف الشكل في الفن اولا ثم بتعريفه في الرواية ، غير اني آثرت الا افرض على القارئ شيئا قبل ان اجول معه جولتنا السابقة ، وفي اثناء ذلك رجوت ان يدرك انني لا ابحث عن شكل معين بقدر ما ابحث عما يؤكد ان أي بناء روائي يقوم اساسا على تخطيط ذهني ، وهذا التخطيط يفرضه استعداد المؤلف الفني ، تماما كما يفرض المضمون موقفه الحيائي ، وقيمة الرواية في هذه الحال تتفاوت بحسب قدرتها على التأثير والتبرير .

وتخطر ببالي مناقشات في الشكل من السهل ان اتقدم بها الى القارئ فيختار منها ما يتفق واستعداداته ، الا اني حين اخضع الحقيقة - كما اتصورها - لشتى الاذواق لا اجد تسويةا لمناقشة موضوعية مستهدفة ، ومن ثم ارجو ان يغفر لي دائما ما قد تتسم به دراستي من ذاتية وهوى .

ولاعد فاسأل : ما الشكل ؟

وانا اسأل عن الشكل الفني بالذات ، باعتبار ان هناك اجماعا ما على احد مدركات الفن الرواغة ! واذا لم يكن هذا الاجماع قائما امكن ان نلوذ بما انتهى اليه هربرت ريد مقرر ان ثمة ما تشترك فيه الاعمال الفنية وهو الشكل (٦) ، ويكون لكل روايات ما قبل القرن العشرين - على هذا الاساس - شكل معين او هيئة تتخذها كل رواية ، واقول هيئة باعتبار ان « ريد » لم يفرق كثيرا بين المصطلح Form والمصطلح Shape حتى وان شمل التعميم قصيدة الشعر والبناء المعماري (٧) .

وهنا تبدأ المشكلة .. فنحن نزع ان الشكل هو الذي يجمع بين الروايات كافة ، ونؤكد في الوقت نفسه ان لكل رواية هيئة خاصة !

ما معنى هذا ؟

قد احيل الى طبيعة الفن الرواغة وينتهي كل شيء ، الا انني اقول ان المسألة ليست بهذه البساطة ولا هي



بيرل باك

فرانسواز ساغان

الرواية المعاصرة

استطيع ان اجعل من روادها هنري جيمس وهنري ميلر ودافيد هيربرت لورنس وتوماس هاردي وصامويل بتر وجيمس جويس وابراهيم رمزي وتيمور والماساني وسليم البستاني ، وان اسكت بعد ذلك فلاني لا ابقي حصرا من ناحية ، ولان قناتين مثل سومرت موم وفوستر ولوي فردنان سلين وفرنسيس نيومان وبيرل باك ومحمود تيمور وطه حسين يظهرون بعلامتهم الفنية عند غيرهم من ناحية اخرى . وكان الشكل الروائي في هذه الفترة يتعرض لهزات مختلفة ، بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المضمون هو الذي يحدد ملامح الشكل ، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة في التحرر من التقليد .

كان هنري جيمس مثالا يبحث في شكل جديد (أ) . كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندي وآراؤه » Life and Opinion of Tristram Shandy . وكان ابراهيم رمزي يقفوا اثر سرفانتس في « دون كيخوته » بينما راح المازني في محاولاته لاكتشاف الروح المصري ان يتحرر من الشكل الذي نقله تيمور من أوروبا .

والاحظ في الوقت نفسه بوادر عدول عن المقياس الاخلاقية التي كانت شائعة منذ العهد الفيكتوري ، بل لقد اسهم النقاد في نقد الفيكتوريين ورموا حشمتهم بكل نقيسة ، ووقف جويس الايرلندي في روايته « اوليس » يحمل على اكثر من قيمة فنية واخلاقية . فهو يصطنع قالباً لم يكن للرواية به عهد ، وهو يضمن هذا القالب عفوا كما يقول الاخلاقيون وفاوستية كما يرى المعتدلون واضطرابات مرضية كما يذهب النفييون وفلسفة انسانية كما يؤكد مجوه ، والكاتب بين كل اولئك يثور على العقل وينسحب انسحابات دوستوفسكي وان يكن بعنف . سلم بالانهزام .

ومثل هذا او نحوه يقال عن لورنس . فالزعازع التي عصفت به وشعوره بالمطاردة والاضطهاد وسقطاته المستمرة في الحياة ، كل اولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس - وان حفظ لروايته شكلها الكلاسيكي -

تعارض مع غيرها في شيء . . فاذا قلنا ان الدراسات الاخيرة أكدت ان الرواية الامريكية المعاصرة تنحوا نحوا دراميا آليا بحيث تجعل البطل صائرا وان الرواية الفرنسية - التي يصدر منها كل يوم عشر في المتوسط - يغلب عليها التحليل بحيث يكون بطلها كائنا . . اذا قلنا ذلك فقد دللنا على ما نريد ولم تتورط في تناقض ما ، فان معنى هذا ان للرواية الامريكية شكلا يختلف عن الشكل الذي رسمته طبيعة القصص الفرنسي كله .

قد تكون هناك سمات تجمع بين اللونين من الروايات ، ولكن هناك « التكنيك » الذي يلعب دوره في تحقيق وجوه الخلاف .

ومن هذه النقطة نشب الى الاهم فنقول - في حدود روايات ما قبل القرن العشرين - ان تولستوي يخطط في رواياته شكلا يختلف حتما عن الشكل الذي يخططه غوستاف ، فلوير ، وهذان يصدران بشكليين يبعدان تماما عما حققه ديكنز او غيره من الاعلام .

وبعبارة اخرى نقول ان اي واحد من هؤلاء ليس غيره وان يكن بين الجميع من الاواصر ما لا سبيل الى انكاره ، وعلى هذا يصبح من الضروري ان نسلم بوجود أوجه شبه في الشكل بين تولستوي وغيره .

ووجه الشبه هذه هي ما نبحث عنه في قضية الشكل وهي موجودة في البناء الروائي منذ عرف المجتمع البشري كيف يقص ، والناقد الذي ينتهي اليها لا يملك الحق في فرضها على كل الفنانين ، غير انه يلاحظ ان الرواية الاولى غلبت عليها الحكاية الممتلئة للزمن في حين ان رواية الكبار حاولت - الى جانب عنايتها بالتسلسل المنطقي للزمن - ان تؤكد دور الاسباب وما يترتب عليها من نتائج .

وكان معنى ذلك ان الروائيين الكبار جعلوا لاعمالهم تركيبا يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن - داخل عمليات السرد - ما اصطلح على تسميته بالحبكة Plot على ان تتولى دائما شرح التشابك والتعقد وهتك الاسرار وازالة الغموض ، بحيث يبدو الفنان خالقا يحرك ويأمرس ويفسر ، والقارئ امامه قاصر مبهور يسأل : لماذا بعد ان يسأل : ثم ماذا ؟

كان لوتنجس يقدم الحدث ، وفعل ذلك وهب بن منبه ، ولم يختلف ميغيل دي سرفانتس . واما دوستوفسكي وجيله فكان يقدم تبرير الحدث ، وقد يعني رائد كبير كتولستوي او سكوت بالحدث او بالحكاية ، الا ان ايما متهما كان يخوض مساحات مكانية وزمنية كان من الصعب على الروائي الاول ان يطرقها ، ولعل هذا سر اعجاب النقاد برواية « الحرب والسلام » مثلا .

وباختصار نقول ان قوانين الحبكة كانت هي التي تهيب الشكل الروائي عندما سلم الى قناني القرن العشرين . فثمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الالة التي يعلق بها البطل او الابطال . وفي مسارات الغموض ومثارات التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية في وجهها المنطقي المعروف .

فعل هذا الجميع . . حتى دوستوفسكي ، الذي حاول ان يحطم هذا الشكل الرتيب ، فثار عليه من ثار ، واتهمه تولستوي بالجنون ولم يفهم تكنيكة بعمق الا كبار القرن العشرين .

من الدقة التزم في القرن التاسع عشر باسم الواقعية، وبدأ جيل الكبار من القرن العشرين يتحرر منه ، ويقفنا ستيفن سبندر - في دراسة مقارنة عنوانها صورتان للرواية (١٠) - على وجوه خلف تناول الشكل والمضمون أو تعرض للصنعة والافكار عند النولستيين والديكنزيين والبلزايكين في جانب ، ومدارس بروست وفرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن نقل ارائه صرفنا عما اخذنا به انفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل لعلي افيد اكثر لو اسنعت بكتاب بيرسي لابلوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » The Craft of Fiction فهو استاذ التكنيكيين بحق، وابعد ما يكون عن المتحيزين من اصحاب المبادئ هذه الايام، الا انني احتفظ بحقي في الاعراض عنه ما دمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحكمة وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عماليات السرد اساس المناقشة في الشكل .

فلوي فردينان سلين يقبل شكل الرواية المنطقي ، The well-made novel في تلك الفترة لاحظنا ان الحكمة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث شعب : التشابك، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن او تولفه فالامر سواء ، والبطل العادي ليس كمدام بوفاري ، او انا كارنينا او جان فالجان او كازيمودو .

فلوي فردينان سلين يقبل شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله اندريه جيد بل جيد في « المزيقون » يتفاوض مع نفسه فيخرج عن الاسلوب الكلاسيكي ، ومن ثم تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه . . . فيبينما نراه يصف الكثير ويشرح اي شيء ، اذا به يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدي شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

واحد منهما ميلر . . هنري ميلر على ما قدمنا، وكانت روايته « مدار السرطان » تم « مدار الجدي » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجي بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الاسلوبية المتوارثة ، وغاص في الاعماق ليؤكد المضمون الجديد! الا ان كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة، فقد كان ثمة جزر ومد الى ان وقعت الحرب العالمية الاخيرة ، واذا اسطورة الحكمة بما يتبناها او بما يتصل بها تذهب بددا . . بل اذا البناء الروائي كله يتصدع عند اكثر من كبير فيصدر الشبَاب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم او مسرحية اليوم ، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي . . فكانت النتيجة ان الروائيين في فرنسا - مثلًا - ينحون نحو سيمون دي بوفوار في « المثقون » Les Mandarins والروائيين في امريكا - ولا سيما في الجنوب - لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١١) فحسب ، وانما يضيعون كل القواعد التي شكلها هنري جيمس بمنطق اوائل القرن العشرين ! وفي العالم العربي يدع نجيب محفوظ كل ما شيده ونقله الى مثل صنيع فوكنر احيانا وكامو احيانا اخرى ، وكان اكثر ايفالا منه في ذلك سهيل ادريس ولا سيما في « اصابعنا التي تحترق » .

وقد يظل ما اعني غامضا وفي هذه الحال لا اجند الا ان اقدم ما قيل في احد المحدثين عساه يلقي مزيدا من الاضواء . اما هذا المحدث فهو ايرون شو ، وقد اصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الاسود الصغيرة » استهدف فيها ان يحقق ايدولوجية انسان القرن العشرين الا ان



طه حسين

توفيق الحكيم

— بل انتهى الى ان يصدر بانتاج لا يزال الى الان يصادر في بعض المجتمعات .

والانثان يذكران بهنري ميلر . . فبان الجنس الكبير الذي قال عنه لورنس داريل بعد ان قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الادب الامريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية - نشرت لأول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ - في صف مع « موبى ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفنن دوستوفسكي . . الضائع . . المنفي . . المصادر في كل مكان كما تقول ماري مكارثي . . .

هذا العملاق الذي يصدم القارئ لانه ضده ولا يكتب الا عن مخاذه ، ويختار النماذج التي تعيش في غفنها لانها موجودة في كل مكان كاليهود . . .

هذا الرجل الذي اقلع عن الكتابة لانها تعجز عن ان تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام . . .

اقول هذا الرجل احس وهو يخوض تجربته العنيفة انه حبس اساليب الكلاسيكيين . . فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة تعوقه فوضع لفته بالفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة اساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه ان يمضني . . يمرد ويصف ، ويعدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى اشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات . . بل ربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي نمط مخالف ! رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي . . بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون - الروائي المحدث - جدارا يصد الافكار التي تزردها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكة قوي لانه تابست ولانه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا هو ما حدا بستيغن سبندر الى ان يقول « هناك روائييون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكثوريون ولا يستطيع احد ان ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية (٩) » .

ومهما يكن من شيء فقد كان لقواعد الرواية ضرب

نقاده ألموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب - يريد الرواية - هو عدم السيطرة على التفاصيل واستعمالها بصورة منظمة ، ثم ان تنوع الاسلوب والتركيب دليل آخر على ضعف العقدة فسي الكتاب ، فان فيه اسرافا في كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح القصد (١٢) » .

ولست أدري كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل ألا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته .. من اليهودي نوع الى كريستيان ويستل الألماني ! ولكن العجيب ان تجاهه هذا وليد رغبة عارمة في تخطيط يشبه تخطيط شتاينيك ، فانهى الى الاضطراب واختلطت الأحداث عنده .

والمسألة على أية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الآن .. فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكي أو جوجول أو فلوير ، أصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة حول فنان واحد ، فكما مثلا قمة عند طائفة ، وعند طائفة أخرى اقتبس من سارتر ، في حين تقتصد طائفة ثالثة فتجعله بين يمين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختبر اثارها بعد .. نحن نمر في ازمة يعبر عنها النقاد تماما كما يعبر عنها المؤلف ويقع ازاءها الشيوخ في الحيرة نفسها التي تحتاج الادياب الشاب .

أقول نحن نمر في فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اي عون فني نفسه بسهولة .. فهي فترة معقدة ، حرجية ، كل شيء فيها يحتل لحظة محاولة استكناها .. قوانينه التي اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة ، وانهيار الفهم الرياضي التقليدي فانهارت كل القيم المتوازنة ! ثم انتهى الامر الى ان أسس هذا العالم - التي ظن

يوما انها ثابتة - أصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ جليل أو جريسون الى القمر ، وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى ان يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون جميعا .. من أي تقليد ، وازاء الحاجات التي لا يمكن ان تقاس بمنطق الأباء المعقول .

لقد قلت في مستهل هذا البحث ان المضمون هو الذي يفرض الشكل ، واضيف الآن ان هذه البديهية تفرض بالتالي على الروائي ان يقدم شكلا يتناسب مع هذا المضمون المعقد المتشابك الحاد الشديد الرهافة العميق الانسانية .

من أجل ذلك تبدو « وداعا يا افاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بوحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل اذهب الى ابعد من ذلك فأزعم ان نجيب محفوظ الذي استطاع في « ثلاثيته » ان ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على اساس الحكمة ورسم الشخصية في حدود الزمن المنطقي .. هذا الروائي - كما ازعم - احس انه انتهى بعدها . لانه يناقض نفسه من حيث ان المضمون اكبر من ان يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية في « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخریف » .

الحكاية في « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوير أو اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر .. سمه تفصيلا نفسيا أو سمه مونولوجا داخليا أو سمه تيار الوعي ، فليس شيء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب وبلا قيد بأي قانون .. حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وفي وثبات حرة من الاعماق الى السطح او من باطنه الى الحدث الجاري باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة - الى جانب شتى القيم الاجتماعية - وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني فان أحدا لا يماري في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المفزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارئ دون ما حاجة الى الحكمة التي قد تنهض على محض فكرة سطحية .

فاذا تعمقنا تفصيلات الشكل بعد هذا وجدنا « الرمز » يلعب دوره الخطير .. وحين اقول الرمز اعلم انه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير انه كان محدودا وبنحو اعتباطي في معظم الاحوال ، اما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوحي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا مباشرا من المادة او هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي آخر وجدنا سهيل ادريس احق من غيره بالتقديم في هذا البحث .. فهو بعد نجيب محفوظ امهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي اخر اعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار « المثقون » فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفسادة المسؤولية ويريد احدا يأخذ بيده .

ان « اصابعنا التي تحترق » تلتقي مع رواية سيمون دي بوفوار في أكثر من شيء ، فكلامي عنها يغطي احيانا مساحات لسيمون ، الا انني احس ان سهيل ادريس لم يصدر بروايته الاخيرة الا بعد ان أحس مشكلة الكاتبة

صدر حديثا

بريجيت باردو ..

وأف لوليتا !

تأليف سيمون دو بوفوار

كتاب طريف وعميق : طريف لانه يتناول بالتحليل شخصية أشهر كوكب سينمائي اليوم ، وعميق لان مؤلفته اكبر كاتبة وجودية !

يطلب من دار الاداب

الثن ١٥٠ قرشا لبنانيا

مدرسة جديدة في الفن يضرب فيها الكسندر تروكي صاحب « آدم الصغير » وباسترناك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذي قررت ماري مكارثي أنه أحد مفاتيح القصة الجديدة .

أنا لا أقول أن نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكني أقول أن كتاباته - وهي ترسم صورة البطل المنفي الجوال - جعل العملاقة من أمثال سومرت موم والبرتو مورافيا يتوارون ولو بشكل نسبي ، وأضفى على « البطل » إيجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية التي تعريه وتفضحه .

ربما تدرك هنا هنري ميلر كاستاد وراوند، إلا أن نابوكوف وهو يقدم لوليتا يؤد صلاحية الرواية الجديدة للبهاء، فلا يخفى بها لما نرى ميلر من زمن .

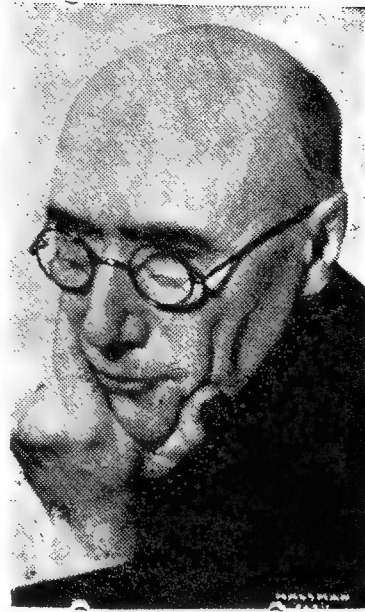
ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه إنكار شديد لكل النظريات التي تصنع للرواية تكتيكها وتفدر شكلها .. ان نابوكوف وهو يحطم بعض عمد الجنس فيها يحطم اطراف الحبكة التقليدية ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل بها وعي المثقف وفكاه الفنان المفطري ! وجعل حاله حلم اليقظة أو الاستغراق في الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية ، وقد تكون محاولاته المتقنة في تيار الوعي راجعة إلى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته صدى مباشرا أو عكسيا لأراء فرويد ، ولكن هناك تطورات أخرى تمت على يديه .. كاستغلال اللاوعي في نقد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكاللجوء إلى احصاءات الحكومة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي ، وكالاستعانة بقصائد الشعر - وقد تكون هذه رجعة إلى وراء - وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل المطبعة !

أما التطبيق الشامل لباحث اللغة ، فقد يصلح ان يكون جزءا مهما من تكتيكه .. فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموهبة ، وهو يقدم ويؤخر في عبارته لحاجة نفسية خاصة وهو ينحت أحيانا لرسم الخطوط الدقيقة للبطل وهو ضائع في الرحلة أو ضائع في أحلامه بلوليتا .. هو يفعل كل ذلك كأنما يرجو ان يبرهن به على ان التعبير باللغة من حيث هي لغة يساوي تماما التعبير بها من حيث هي طاقة موحية أو صورة مؤثرة أو تقرير من تقارير العلم .

خاتمة :

عن هذه الطريقة الوعرة اصل إلى ما أريد ، وهو ان المحدثين في إيمانهم بأن جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولها فهم يحطمونه ، ويقدمون الاشكال . ولما كان المضمون يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الصيغة وسيظل الشكل القديم قائما عند فريق من النقاد ، بل سيظل فنانون الغالبية هم سومرست موم وفرنسواز سافان ويوسف السباعي وشكيب الجابري وأجاثا كريستي واحسان عبد القدوس ورييكا وست والبرتو مورافيا .

واذ نعيد النظر في تلك القائمة نلاحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلاييب من قبيها فاذا هم من اصحاب العاطفية المرفهة Sentimentalism وأما من اصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تغلب على فريق منهم انطباعية لورنس



أندريه جيد



محمود تيمور

الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدلل على ان « المبدأ » أقوى الامور كلها في حياة الانسان ، وقد وجد المفتاح في « تكتيك » سيمون ، ورأى مثلها ان الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالبطل يجب ان يظاهاه جو نفسي ، وبالمزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن اشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي .. فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيئ ، ولكن القراء يجدون فيهم انفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدي للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن في ان يبرز تجاربه في قصة موقفة ، والاحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد أي لون من ألوان السرد .. ولقد تفضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجي فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، الا انه لا يضيع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية - بعد هذا كله او قبل هذا كله - برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابري مثلا او طه حسين في « شجرة البؤس » وجدنا الفرق كبيرا .. فعند التقليديين رصد طبعي وعند سهيل نقد مجتمعي ، عند الاولين موضوعية مادية بمقدار ما يرضى القاريء وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضيه هو ، وعند التقليديين واقعية تتحكم فيها الحبكة وسيطر عليها منطق الزمن وعند سهيل واقعية يسيطر عليها العذاب الوجداني الذي لا يريد ان يتقيد بأي قيد .. واقعية يفرضها العجب المدمر والتحير الذي يبده الروح المؤمنة بالعلم والفكر والقضية .

واخيرا وليس اخرا - كما يقولون - اصل مسرعا الى نابوكوف الأمريكي الذي وضع « لوليتا » وحدد معالم

Lawrence's impressionism وعلى فريق آخر تصويرية
دروثي ريتشاردسون Dorothy Richardson's Imagism
غير أنهم يبقون بعد ذلك أكثر خضوعاً لمنطقية الشكل
القديم من هؤلاء الذين يؤكدون حرية الفنان الكبير في
إبداع تجربته أي إطار يتسع لها ، وإن بدا هذا الاطار
في شكل غريب !

وبعد . . فقد أكون أسرفت في شيء ، وقد أكون
أخطأت في أشياء ، إلا أنني اعتذر بضالة عدد ما قرأت
من روايات إلى جانب اصطناعي وجهة نظر خاصة مع أن
وجهات النظر الخاصة تحمل وزر الهوى أحيانا وطابع
الفردية أحيانا أخرى .

وقد كان من الممكن أن أقسم الرواية كما قسمها لالو
بحسب أنواعها ، أو أنحو نحو ستيفن سبندر في بحثه
« صورتان للرواية » إلا أنني وجدت ذلك يلزمني بأمور
لا أقدر عليها ، فأثرت خطة ديزموند مكارثي في كتابه
« النقد » (١٣) لا لأنها سهلة ولكن لأنها تسعف في مقال
تسع له إحدى المجلات الأدبية .

القاهرة

أحمد كمال زكي

الهوامش

- ١ - لعل رواية جين أوستن « كبرياء وهوى » التي كتبتها سنة ١٨١٣
تمثل النوع الأول ورواية جيته « الأم فرتر » تمثل النوع الثاني ورواية
والتر باتر « ماريوس الأبيقوري » تمثل النوع الثالث .

- ٢ - لانني بذلك مصطلح سرد الحكايات
لان المقصود به الشعر القصصي فقط .
٣ - راجع كتاب « التيجان » ط . حيدر إباد الدكن .
٤ - Evans (B.L.) A short History of English
Literature; P. 130, (Pelican).
٥ - Forster (A.M.) : Aspects of the Novel; P. 18.
٦ - Herbert Read : Education Through Art ; P. 14.
Faber and Faber) .
٧ - Ibid ; P. 15, 16. ومن الضروري أن نقرر أن كل ما يعرض
للمضمون ولا أقول الموضوع أو للمحتوى السياسي أو للمغزى الاجتماعي
يخرج عن مفهوم الشكل في رأينا .

- ٨ - في القصة الحديثة لفردريك هوفمان ترجمة بكر عباس « ففي
حالة الحوار الدقيق أخذ يحول القصة إلى مسرحية من نوع جديد »
صفحة ٢١ ويحسن قراءة رواياته التي كتبها في بدايات القرن العشرين
وهي « السفراء » The Ambassadors و « أجنحة اليمامة »
The Golden Dove و « الزهرة الذهبية » The Wings of Dove
Two Landscapes of novel ; P. 119.
(The Penguin new writing, Number 25) .
٩ - Ibidem, P. 111 - 128.
١٠ - يجب أن نقول أنه يستعمل فيها « تيار الوعي » مثلما فعل
جويس في أوليس
١٢ - القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥ .
١٣ - في فصل سماه Notes on the Novel ملحوظات في الرواية .

صدر حديثاً

السُّعُوبَةُ وَالْقُومَةُ الْعَرَبِيَّةُ

بقلم

عبد الهادي الفليكي

دراسة مستفيضة عن محاولات الشعوية في
السياسة والفكر والأدب لضعاف الروح العربية ، وكيف
صمدت القومية العربية في وجه الشعوية في القديم
والحديث .

الثن ١٥٠ قرشاً لبنانياً

منشورات دار الآداب



مكر روايات الوجودية بين الفلسفة والأدب

بقلم الدكتور زكريا ابراهيم

ولعل هذا هو ما أرادت سيمون دي بوفوار أن تعبر عنه حينما كتبت تقول: «أن لكل تجربة إنسانية بعدا سيكولوجيا خاصا. ولكن على حين نجد أن الباحث النظري يستخلص تلك المعاني محاولا دائما أن يكون منها مركبا عقليا مجردا ، نرى أن الروائي يعبر عنها تعبيراً حياً بأن يضعها في سياقها الفردي الواقعي. وإذا كان بروسث مثلاً يبدو مملاً سقيماً باعتباره تلميذاً لزيو ، حتى أننا لنكاد نجزم بأنه لا يأتي بجديد على الإطلاق ، فإنه بوصفه زواييا أصيلاً يكشف لنا عن حقائق جديدة لم يستطع أي باحث نظري في عصره أن يشير ضمناً أو صراحة إلى أي معادل تجريدي لها » (1).

والواقع أن الوجودية أن هي إلا جهد يراد به التوفيق بين الموضوعي والذاتي ، بين المطلق والنسبي، بين اللازمي والتاريخي ، بين العمق الفكري والثقل المادي . الخ. والوجودية أيضاً محاولة إنسانية شاقة من أجل إدراك الماهية في صميم الوجود ، والكشف عن معنى الحياة من خلال المواقف والأحداث . فليس بدعا أن نراها ترحب بالرواية وتصطنع أسلوب التأليف الروائي ، ما دامت الرواية هي التي تسمح للفيلسوف بأن « يقف على الإنشاق الأصلي للوجود في حقيقته الكاملة النوعية التاريخية » . حقا أن ثمة فلاسفة يزدرون أسلوب التعبير الروائي ، ولا يرون موقعا للمزج بين الفلسفة والقصة ، ولكن هؤلاء - فيما تقول سيمون دي بوفوار - إنما هم أولئك الفلاسفة الذين يفصلون الماهية عن الوجود ، ويحتقرون « المظهر » بوصفه دون « الحقيقة المستترة » ! وأما إذا عرفنا أن « المظهر » نفسه « حقيقة » ، وأن « الوجود » إنما هو حامل « الماهية » ، وأنه لا سبيل إلى فصل الابتسامة عن الوجه الباسم ، ومعنى الحدث عن الحدث نفسه ، فهناك لا بد لعياننا الفلسفي من أن يعبر عن نفسه من خلال اللمع الحسية والبوارق المادية (على حد الاصطلاح الصوفي الاسلامي) التي تنبعث من العالم الأرضي نفسه . ومن هنا فقد التجأ الفكر الوجودي إلى الروايات والقصص والمسرعات ، ليلتمس فيها تعبيراً حياً خصبا عن شتى خبرات الإنسان الوجودية بوصفه « كائنا ميتافيزيقيا »

ليس من شك في أن القارئ العربي الذي اطلع على روايات سارتر أو كامو أو سيمون دي بوفوار يعلم تمام العلم أنه بازاء نوع جديد من « الرواية » غير ما اعتاد أن يقرأه لدى روائيين آخرين من أمثال فلوبيير أو بلزاك أو أميل زولا أو غيرهم . ولكنك لو ساءلت القارئ العادي عما يميز هذه الروايات « الوجودية » - أن صح هذا التعبير - عما عداها من الروايات ، لكان جوابه أنها روايات فلسفية تناقش مشكلات ميتافيزيقية في سياق روائي ، فتقدم لنا مزيجا من « الأدب الفلسفي » (1) . ونحسن لا ننكر أن « الرواية الوجودية » رواية فلسفية تمزج الأدب بالميتافيزيقا، وتحلل الإنسان بوصفه موجودا حرا تفيض تجربته بالعمق والثراء والواقعية ، ولكننا نعتقد أن روائيين كثيرين قبل سارتر واتباعه قد قدموا لنا من خلال أعمالهم الفنية نظرات خاصة إلى الوجود . حقا أن هؤلاء الروائيين لم يقدموا لنا قضايا حاولوا البرهنة عليها ، أو موضوعات أرادوا التدليل على صحتها ، ولكنهم حاولوا أن يضعوا بين أيدينا أحداثا إنسانية تنطوي على مدلولات فلسفية، ومواقف بشرية لا تخلو من معانٍ ميتافيزيقية . . . حينما نرجع إلى بلزاك وستندال ودوستوفسكي وبروست ومالرو وكافكا وغيرهم ، لكي نتحقق من أن كل هؤلاء وغيرهم كثير - روائيون فلاسفة قد اهتموا بمشكلات المصير الشخصي، والقلق أمام الموت، والعلاقات الشخصية مع الآخرين ، وصراع الحب ، وغير ذلك من موضوعات إنسانية ترتبط بالأم الفرد وآماله . . .

بيد أن الرواية الوجودية لم تعد تقف من الإنسان موقفا موضوعيا على نحو ما كان يفعل فلوبيير ، أو موقفا تهكميا ساخرا على نحو ما كان يفعل أناتول فرانس ، كما أنها لم تعد تهتم بأن تقدم لنا عن الإنسان دراسات اجتماعية طويلة الباع على نحو ما كان يفعل بلزاك أو أميل زولا ، بل هي قد أصبحت تقدم لنا عن الإنسان صورة واقعية ملموسة ، تصوره لنا في إطاره الاجتماعي المتبدل ، أو تصفه لنا في جوه العائلي الاعتيادي ، فتكشف لنا عن عمق أهوائه ورذائله وشتى مظاهر نقصه ، وتجرده من وظائفه الاجتماعية لكي تضعه وجها لوجه أمامنا على نحو ما هو في صميم علاقاته بذاته، وبالعالم، وبغيره من أبناء هذا العالم . . .

Simone de Beauvoir : L'Existentialisme et la Sagesse (1)
des Nations » , Paris, Nagel, 1948, p. 114.

Cf. R. Campbell : « J.P. Sartre : Une Littérature (1)
Philosophique » Paris, Pierre Ardent, 3e éd., 1947.



البير كامو

يصدق على بعض مسرحيات جبريل مارسيل ، فانه قد يكون من التجني الصارخ ان نطبق مثل هذا الحكم على روايات سارتر ، او سيمون دي بوفوار ، او البير كامو . والسبب في ذلك اننا لا نجد عند هؤلاء قضايا جاهزة يحاولون البرهنة عليها ، او تعاليم عقلية يعملون على اثبات صحتها ، بل نحن نجد لديهم دائما مواقف انسانية معاشة ، واحداثا تاريخية معمقة ، وربطاً مستمرا للخاص بالعام . ويعجبني - في هذا الصدد - ما كتبه احد اخواننا العرب في تعليق له على رواية « المثقفين » لسيمون دي بوفوار ، فقد فطن هذا الباحث ان « مهارة الكاتبة وذكاءها كروائية أصيلة ينبعان من قدرتها على تطوير كل قضية يطرحها العالم الخارجي على ابطالها تطويرا تتعمق فيه هذه القضية حتى تصل الى مستوى الموقف الانساني من الحياة بأكملها . . . وان تعميق الاحداث على هذا المستوى يحمل قدرة فائقة تشير الى امكانية البحث في حياتنا اليومية على مستوى موقفنا من الوجود . لقد نبذت الكاتبة المشاكل الفكرية التقليدية التي طرقها كل من جوته ودوستويفسكي وتولستوي ، وهي مشاكل ميتافيزيقية في جوهرها ، وقدمت لنا الحياة اليومية في منظور وجودي يمنح كل حادثة عمقا يصل بها الى جذور الحياة في معناها وجدواها او عيشها » (٢) .

حقا ان سيمون دي بوفوار نفسها قد اعترفت بأن الرواية الوجودية هي في صميمها تعبير عن « البعد الميتافيزيقي

يحيا في العالم ومع الآخرين . (١)

ولا تنحصر مهمة الروائي الوجودي في استغلال بعض الحقائق السابقة المحصلة فلسفيا ، في مضمس العمل الادبي او الانتاج الفني ، وانما تنحصر مهمته في الكشف عن « مظهر » معين من مظاهر التجربة الميتافيزيقية ، الا وهو ذلك المظهر الذي لا سبيل الى تبيينه على أي نحو آخر ، نظرا لما يتسم به من طابع ذاتي ، جزئي ، درامي . وما دامت الحقيقة - فيما يرى الوجوديون - لا تدرك عن طريق العقل وحده ، فان أي وصف عقلي لا يمكن ان يقدم لنا عن « الواقع » صورة صادقة مكافئة . ولهذا يحاول الروائيون الوجوديون ان يعبروا عن الواقع في شتى مظاهره ، على نحو ما ينكشف لهم من خلال تلك العلاقة الحية التي تربط الانسان بالعالم ، وهي تلك العلاقة التي يقولون انها في صميمها فعل وعاطفة ، قبل ان تكون فكرا وتصورا . وهم حين يصطنعون الرواية للتعبير عن الواقع على هذا النحو من العمق والتفاد والنصاعة ، فانهم لا يسترسلون في شرح تعاليمي يقتل الرواية او يحيلها الى مجرد محاضرة فلسفية ، بل هم يكتفون بالملاحظات الذاتية مع اللقطات الموضوعية ، ويحققون التكامل بين تحليل العواطف وتوازن الاحداث او المواقف . وعلى حين ان بعض دعاة « الادب الموجه » قد يتخذون من الرواية مجرد ذريعة او مناسبة لتقديم بعض الدعاوى الفكرية او القضايا الفلسفية ، نجد ان جماعة الروائيين الوجوديين يعمقون احداث الحياة اليومية على مستوى ميتافيزيقي ، فينفذون الى جذور الوجود الانساني ، دون التوقف عند المناقشات الفكرية الخالصة او المساجلات الجدلية المحضة .

صحيح ان رواية « الغريب » لالبير كامو هي تصوير روائي لفلسفته العيشية ، وصحيح ايضا ان روايته « الطاعون » تعرض لنا في ثنائيا احداثها الدرامية قضية « الانسان المتمرد » ، ولكن من المؤكد ان كامو - في كلتا الروايتين - انما يقدم لنا عملا فنيا نستمتع به ونستغرق فيه ، دون ان يحشد في هذا العمل ادلة عقلية او براهين فلسفية . وقد نجد في رواية « المثقفين » لسيمون دي بوفوار بعض مناقشات فلسفية او مساجلات سياسية تجري بين بعض اشخاص الرواية ، ولكن الذي لا شك فيه ان القضايا التي يطرحها هؤلاء الاشخاص ليست محض قضايا ميتافيزيقية مجردة ، بل هي مواقف انسانية حية تنبع من صميم تجاربهم المعاشة . . . والواقع انه ليس افسد للعمل الادبي - روايا كان ام مسرحيا - من ان يتخذ صورة قضية يظهر صاحبها بمظهر الباحث الذي يسعى جاهدا في سبيل الحصول على ادلة او براهين لتأييد مذهب او الدفاع عن قضية . وربما كان بريه محقا حين يقول : « ان ثمة اعمالا ادبية نجد فيها ان الروائي قد استحال الى مفكر جدلي ، كما ان ثمة اعمالا فلسفية نجد فيها ان المفكر الجدلي قد استحال الى روائي ، ولكن من المؤكد ان مثل هذه الاعمال انما هي الدليل القاطع على ان عصرنا الحاضر لا يخاو - مع الاسف - من ذوق رديء ، وفهم سيء ، وميل الى الخلط » (٢) . وقد يقع في ظن البعض ان بريه يشير من طرف خفي الى بعض الاعمال الادبية التي انتجها الوجوديون ، ولكننا نعتقد انه اذا صح ان هذا الحكم قد

(١) ارجع الى مقالتنا للترجمة العربية لمسرحية سارتر « جلسة سرية » ، دار النشر المصرية ، ص ٧ .

(٢) E. Bréhier : Transformation de la Philosophie Française , 1950 , pp 190 - 194 .

(١) محيي الدين صبحي : « المثقفون في عالم جامع » ، مجلة الاداب ،

اكتوبر سنة ١٩٦٢ ، ص ٥٩ (العدد العاشر) .

الذي يتحرك عبره الوجود البشري ، ولكن من المؤكد ان هذا « البعد الميتافيزيقي » انما ينكشف في « الرواية الوجودية » من خلال مواقف متعارضة وأحداث متشابكة ، ومشاعر متناقضة ... الخ . وليس من الغريب ان تكون ثمة رواية سارترية ، ما دامت وجودية سارتر هي في صميمها ، فلسفة تؤكد بكل قوة ما للتجربة من طابع ذاتي ، جزئي ، عيني ، درامي تاريخي ، زمني .

واذا كان من المستحيل ان نتصور رواية ارسططاليسية او اسبينوزية او ليبنتسية ، فذلك لانه ليس للذاتية او الزمانية أي موضع في مذهب ارسطو او اسبينوزا او ليبنتس . واما عند سارتر ، فاننا دائما بصدد مواقف ميتافيزيقية ينكشف من خلالها قلق الانسان ، وعيش الحياة ، وصراع الحريات ، وجزع الوجود البشري من الموت ، وحنينه الى المطلق . الخ . وحين يحاول الفيلسوف الوجودي ان يعبر عن هذه المواقف الميتافيزيقية ، فانه لا يفسرها على الأحداث قسرا ، كما انه لا يسقطها على الشخصيات اسقاطا ، بل هو يضعها في سياقها الواقعي الجزئي ، ويدعها تنطق بلغتها الخاصة من خلال اللقطات الموضوعية . ومن هنا فان ابطال سارتر او كامو او سيمون دي بوفوار ليسوا بالضرورة فلاسفة او مفكرين او اهل جدل ، بل هم أولا وبالذات موجودات بشرية تواجه مصيرها ، ويعمل كل منها على تعميق كل قضية تعترضه ، مدركا في الوقت نفسه انه « ملتزم » امام نفسه ، وامام العالم ، وامام الآخرين .

والحق ان الرواية الوجودية ليست مجرد عمل ادبي يجمع بين العمق الفلسفي والتحليل النفسي ، بل هي ايضا أسلوب جديد من اساليب التعبير الميتافيزيقي تنبع فيه عقدة القصة من ربط أحداث الحياة بمعناها وغايتها . وهكذا يبدو لنا « الانسان » في الرواية الوجودية كأننا مشخصا تربطه بالعالم علاقات دينامية معقدة ، وينقضي وجوده في داخل هذا الإطار الخارجي الذي يعيش فيه ، وتحدد حريته في نطاق ذلك السياق التاريخي الذي يحيا بين ظهرائه ... وما كان الانسان « موجودا » ميتافيزيقيا الا لانه يضع نفسه دائما ككل ، بازاء العالم بأسره ككل ، فيواجه العالم في كل لحظة ، ويركب عالمه الخاص ابتداء من بعض المواقف الوجودية الخاصة . وحينما يقول بعض الوجوديين ان لكل حدث انساني دلالة ميتافيزيقية ، فانهم يعنون بذلك ان الانسان يجد نفسه دائما في كل حدث من الأحداث « ملتزما » بأسره ، في العالم بأسره . ومن هنا فان ابطال سارتر وسيمون دي بوفوار والبير كامو يكتشفون من خلال تجاربهم الوجودية حضورهم امام العالم ، واستناد كل واحد منهم الى ذاته وحدها ، ومقاومة الذات الأخرى له ، واختياره لنفسه بمقتضى حريته الخاصة ... الخ . حقا ان ثمة فوارق شخصية شاسعة بين ماتيوي بطل « دروب الحرية » ، وهنري بيرون احد ابطال « المثقفين » ، ومرسو بطل « الغريب » ، أو تارو احد ابطال « الطاعون » ، ولكن من المؤكد ان كل هذه الشخصيات الوجودية انما هي أولا وبالذات موجودات بشرية واعية تحيا قضايا الانسان المعاصر بكثافة وعمق ونصاعة وجودية (1) .

والظاهر ان الروائيين الوجوديين لم يريدوا لشخصياتهم ان تظل بمثابة مخلوقات سلبية يدرسها النقاد ، ويحللون سماتها ، ويفسرون تصرفاتها ، بل هم قد شاءوا ان يقدموا لنا شخصيات واعية تضطلع هي نفسها بمهمة تفسير المعاني التصويرية التي ينطوي عليها وجودها ... وآية ذلك ان الشخصيات الروائية عند سارتر تقول هي نفسها كل ما يراد لها ان تقوله ، وكل ما يمكن ان يقوله عنها الآخرون ! ومعنى هذا انها لم تعد بمثابة موضوعات دراسة ينشرها الروائي هنا وهناك ، وانما هي قد اصبحت بمثابة شخصيات واعية تفهم ذاتها ، وت نقد سلوكها ، وتعلق على تصرفاتها . فانت - مثلا - اذا نظرت الى شخصية ماتيوي او شخصية دانيال في رواية « دروب الحرية » ، وجدت نفسك بازاء شخصية واعية لا تنتظر منك ان تعرف على طابعها الخاص ، او ان تدرجها تحت بعض الانماط الشخصية العامة ، لانها هي نفسها تقوم بهذه المهمة لحسابها الخاص ، دون ان تنتظر من أي ناقد فني ان يجيء فيتأولها او يفسرها او يضطلع بشرحها ! فماتيوي - مثلا - يعلن منذ البداية شعار الحرية التي انتهجها لنفسه ، اذ يقول بصريح العبارة : « ان الحرية هي المنفى ، وانا محكوم علي بأن اكون حرا » . وهو حين يقبع في داخل ذاتيته ، فانه يدرك تماما ان الحرية قضية شخصية ، وان المنفى هو ممارسة لارادته المطلقة . ولكن الأحداث التي اختلفت على فرنسا ابان الحرب لا تلبث ان تظهره على ان الحرية ليست مجرد انطلاق طائش للارادة ، بل هي تعبير عن ارادة الفرد من خلال ارادة الجماعة . وتبعاً لذلك ، فانه يصطحب زملاءه ويمضي الى المعركة ، محاولا ان ينقذ ماضيه ، مدركا ان الحرية الحقيقية انما هي الالتزام وفقا لاختيار أصيل يقوم على وعي وتبصر . وهكذا الحال ايضا بالنسبة الى شخصية مرسو في رواية « الغريب » : فان هذا الموظف البسيط في احد المكاتب بالجزائر يشعر بأن حياته اليومية سلسلة من الأعمال الروتينية ، والتصرفات الآلية ، والحركات المتبدلة (اكل وشرب ونوم وتدخين) ، فهو لا يتردد في ان يصيح قائلا : « ان الامور لدي سواء ! » . وهذا « الوعي » الذي يصاحب احساس مرسو برتابة الحياة هو الذي يجعل منه بطلا وجوديا يدرك انه لا معنى لحياته على الإطلاق . وآية ذلك انه يشعر شعورا واضحا بأن حياته « لا تتقدم نحو هدف ، ولا تنتظم حول فكرة ، بل تجري عمية آلية . انها منسوجة من ترديد أبدي للحركات ، والافكار الصغيرة ، والاحاسيس الفجة » (1) ويقترب مرسو جريمة القتل ، فلا يلبث ان يجد نفسه وجها لوجه بازاء واقعة الموت . وهنا يجيء الموت فيزيد من حدة شعوره بعيش الحياة ، ويثير في نفسه الرغبة في التمرد ، وهكذا يبدو العيش بمثابة « وعي للموت » ، ورفض له في الان نفسه » . (ص ٧٧) . ويقرأ الناقد كلمات مرسو اثناء المحاكمة ، فيدرك انه بازاء شخصية واعية تراقب ما في الحياة من واقع عيشي ، وتجدد نفسها وجها لوجه امام الموت فتختار التمرد لا الانتحار ...

واما في رواية « الطاعون » ، فاننا نجد تارو يقول بكل صراحة : « ان ما يهمني بالاجمال هو ان اعرف كيف يصبح الانسان قديسا » . ويعترض عليه الطبيب ريو

(1) روبير دي لوييه : « كامو والتمرد » ، ترجمة الدكتور سهيل اندريس ، بيروت ، ١٩٥٥ ، ص ٧٠

(1) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفلسفة » ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٢ ، ص ١٧٦ - ١٧٧ .

كله - اذا شئت - اثر الارادة ، تلك الارادة التي لا ينبغي ان تتوقف قط . . . » (الطاعون ، الترجمة العربية ، ص ٢٥٨) . - ويشترك الدكتور ريو مع تارو في المناقشة ، فلا يلبث ان يعلن انضمامه الى زمرة العاملين من اجل التخفيف من ويلات الانسانية في الحاضر المباشر ، دون التفكير في حياة مقبلة . وريو طبيب اجسام ، لا طبيب ارواح ، فهو لذلك مهتم بصحة الانسان ، على اعتبار ان « حب الانسان يقتضي العناية به ، لا انقاذه من اجل حياة مقبلة » . ويلتقي القاريء بتارو وريو في مواقف عديدة ، فلا يكاد يجد لذيها تصرفات غامضة تحتاج الى تفسير ، بل يجد لذيها في كل مرة مشاعر انسانية تبلغ اعلى درجة من الصدق والامانة والتوتر . ولعل من هذا القبيل مثلا ما عبر عنه الدكتور ريو ببساطة ووضوح حينما قال : « . . . انني استشعر مع المهوورين حفا من التضامن اكثر مما استشعر مع القديسين . واحسب اني لا احب البطولة ولا القداسة . ان الذي يهمني هو ان يكون المرء انسانا » . (ص ٢٦٠ - ٢٦١) . وهكذا نجد ان كل شخصيات كامو انما هي فني الحقيقة شخصيات واعية لا تنتظر من اي ناقد فني ان يجيء فيتأولها او يفسرها او يحللها . . . !

ولسنا نريد ان نستربل في شرح نماذج اخرى لبعض الشخصيات الوجودية ، وانما حينئذ ان نقول ان الرواية الوجودية لا تضع بين ايدينا ابطلا نادريين يأتون من اعمال الشجاعة والقداسة ما ليس لنا عليه يدان ، بل هي تقدم لنا في معظم الاحيان شخصيات بشرية عادية تعاطف معها ، وتناثر بها ، ونستجيب لها . حقا انه ليس

بقوله : ولكنك لا تؤمن بالله » ، ولكن تارو يجيبه بقوله : « من اجل هذا أسأل سؤالي . هل في وسع الانسان ان يكون قديسا من غير الله ؟ تلك هي القضية الوحيدة المحسوسة التي اعرفها اليوم » (١) . وتمضي احداث الرواية فتزيد من شعورنا بان تارو وعي عبثي متبصر « يعرف كل شيء في الحياة » . وحين يعصف الطاعون بالاطفال والابرياء ، يجيء الوقوف على عذاب الاخرين ، فيثير في نفس تارو الشعور بالحب ، ولكنه في الوقت نفسه يوقف في قلبه الاحساس بالتمرد ايضا . وهكذا يثور تارو على الله لكي يرفضه او ينكره ، لا باسم الحب والتمرد فقط ، بل باسم تلك القداسة التي لا يمكن ان توجد مع الله !

ولكن تارو لا يكتفي بالتمرد ، بل هو يقوم بصراع عنيف ضد الشر . وهو يؤكد في الان نفسه ان هناك طاعونا داخليا يقابل ذلك الوباء الخطير الذي يطيح بالاجسام ، الا وهو طاعون الروح الذي يتمثل في الحقد والكذب والكبرياء . وهو لذلك يقرر بكل صراحة « ان كل انسان يحمل في جلده الطاعون ، لانه ليس ثمة في الدنيا من هو معصوم منه » . وكما ان من واجب الطبيب ان يصارع الطاعون الجسمي ، فان من واجب الرجل النقي ان يقوم بصراع باطني ضد الشر (او الطاعون الروحي) . ومن هنا فان تارو يؤكد مرة اخرى « ان الطبيعي هو الجرثومة . واما لباقي : الا وهو الصحة والسلامة والنقاء ، فهذا

(١) البير كامو : « الطاعون » ترجمة الدكتور سهيل ادريس ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٢٦٠ .



جان بول سارتر

و

بيمون دو بوفوار

المجتمعات . وسواء أكانت هذه المواقف مظهرا من مظاهر الانهيار الخلقي الذي يعانيه المجتمع الأوروبي ، أم مجرد تعبير عن الحرية المطلقة التي لمنحها مثل هؤلاء الأبطال لانفسهم في تصرفاتهم الخاصة ، فسان من المؤكد ان الشخصيات التي نلتقي بها في كل روايات سارتر وسيمون دي بوفوار هي نماذج انسانية متوترة للصدق والصراحة والجرأة الخلقية . وليس غريبا ان تنطوي روايات سارتر على الكثير من المواقف الجنسية ، فاننا نعرف كيف اهتم زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية في مؤلفه الفلسفي الضخم : « الوجود والعدم » بتحليل الدلالة الانسانية للجنس ، وبيان معنى الحب ، وتعميق الرابطة الجنسية ، وتفسير معاني السادية والمازوخية ، وتقديم ضرب من التحليل الوجودي لصلة الرجل بالمرأة ... واما سيمون دي بوفوار فان كتابها « الجنس الثاني » (بجزءه) لا زال أعمق دراسة فلسفية لمشكلة المرأة ، ولا زالت آراؤها فيه عن الحرية الجنسية التي ينبغي ان تتمتع بها المرأة موضع جدال ومناقشة . فهل نستكثر على الروائي الوجودي ان يتعرض لتحليل بعض هذه المواقف الجنسية عندما يكون بصدد شخصيات حية تواجه تجربة الحب ، وتصطدم في حياتها الغرامية بمشكلة الصراع مع « الآخر » ؟

وأخيرا قد يأخذ البعض أيضا على الروائيين الوجوديين أنهم كثيرا ما يجرون على السنة أبطالهم كلمات مبتذلة ، وعبارات سوقية ، حتى اننا نندر ان نجد لدى كتاب آخرين كل هذا الحشد الضخم من الفاظ السباب وتراكيب العامة ! ونحن لا ننكر ان لغة الرواية عند سارتر أو سيمون دي بوفوار تختلف اختلافا كبيرا عن نظيرتها عند جيد أو بروست (مثلا) ، ولكن من المؤكد ان الحوار العامي أقرب الى طبيعة الرواية الوجودية من أية لغة منققة ، أو أي تراكيب لغوية بليغة . ولعل هذه التجربة التي قام بها الوجوديون حين عمدوا الى التقريب بين العامية والقصحة هي أكبر دليل على ان عمق الافكار لا يتعارض مطلقا مع سهولة التعبير . واما الالفاظ السوقية التي قد تتردد على السنة بعض الشخصيات في روايات الوجوديين، فانها لا تزيد عن كونها مجرد تعبيرات عامية تدور على كل لسان في مجتمعات جريئة لم تعد تصنع التأدب أو تتكلف التعبير ! ولسنا بصدد تبرير مثل هذا الأسلوب ، وانما حسبنا ان نذكر القارئ بأننا هنا بازاء روايات قد انبثقت في مجتمعات منهارة عانت ويلات الحرب ، والاحتلال، والتفكك الاجتماعي ، فليس بدعا ان نراها تصور لنا اشخاصا معذيين قد فقدوا ايمانهم بقيم مجتمع ما قبل الحرب ! وهكذا تتنكر شخصيات سارتر وسيمون دي بوفوار للمجتمع الفرنسي البورجوازي ، فتثور على ثقافة ، وتتمرد على لفته المنققة ، وتنبذ تأدبه المصطنع ، لكي تؤكد فضيلة الصراحة العامة ، وتعلي من شأن لغة الكلام العادية ، وتصطنع في حوارها اساليب العامة من الناس ! وهل كانت « الرواية الوجودية » سوى مجرد تعبير عن هذا الوضع الانساني المشترك الذي يحياه اناس زالت الفوارق بينهم ، وتوحد مصيرهم ، ووجدوا انفسهم - للمرة الاولى في تاريخ الانسانية - بازاء خطر مشترك يتهدد مستقبل حياتهم ؟ فكيف لمثل هذا المجتمع الجديد ان يتكافأ التعبير، او ان ينمق الأسلوب ، وهو الحريص على محو الفوارق اللغوية ، ومخاطبة اناس من لحم ودم بلغة بسيطة يفهمها الجميع ؟!

ذكرنا ابراهيم

(الخروم)

من الضروري للقارئ ان يكون قد اجتاز نفس الازمات الوجودية التي مرت بها هذه الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لن يجد أدنى صعوبة في ان يلمس ما في تصرفات تلك الشخصيات من صدق وأمانة وواقعية . ومن هنا فان القارئ العادي الذي يتابع مجرى الاحداث في رواية من روايات سارتر أو كامو أو سيمون دي بوفوار قلما يشعر بالحاجة الى ناقد فني يأخذ بيده حتى يكشفه عن مبررات سلوك دانيال أو ماتيو ، وتارو أو ريو ، وهنري بيرون أو صديقه روبر دو بروي ... الخ . وحسب القارئ انه يندمج في حركة الرواية وتسلسل أحداثها ، لكي يدرك الحدث وتحاليه في آن واحد، ولكي يشارك في تصرفات الشخصيات وبواعثها في الوقت نفسه . وربما كان من بعض افضال الوجوديين على الرواية انهم قد حاولوا دائما ان يقيموا ضربا من « التوازن » بين تصوير المناظر وتسجيل الاحاسيس ، بين عرض الاحداث وتحليل العواطف ، بين اللقطات الموضوعية والملاحظات الذاتية ، بين تسلسل المواقف وتنغم البواعث ... الخ . ولا شك ان هذا « التوازن » انما هو السر فيما تنطوي عليه معظم الروايات الوجودية من صدق فني وعمق فلسفي .

بيد ان البعض قد يأخذ على جماعة الروائيين الوجوديين أنهم وان كانوا قد أضفوا على الرواية عمقا فلسفيا وثقلا فكريا ، الا انهم قد انحدروا بها في كثير من الاحيان الى مستوى الاسفاف الخلقي والتبذل الجنسي . فهذا ماتيو (مثلا) أحد أبطال رواية « دروب الحرية » يغمر بصديقته مارسل ، ويتخلى عنها ، ثم يسرق مالا من عشيقته تلميذه ، لكي يعمل على اجهاضها ! وهذه آن زوجة دو بروي في رواية « المثقفين » تخون زوجها مع أول رجل اجنبي تلتقي به ، فتذهب مع الروسي سكرياسين الى غرفته ، ثم تنقل الينا تفصيلات دقيقة لتلك الليلة الفاشلة التي قضتها معه ! ولا تلبث هذه المرأة ان تلتقي بالأمريكي ليويس بروغان فتقضي معه فترة حب طويلة تدوم ثلاث سنوات ، تعود بعدها الى زوجها محطمة كسيرة النفس فتعزم على الانتحار ! واما نادين ابنة آن فان دي بوفوار تصورنا لنا بصورة الفتاة الهستيرية التي تهرب من كل مشكلاتها عن طريق الجنس ، فتفرط في الاتصالات الجنسية ، وتلوم امها لانها لم تكن بعد قد عرفت لذة الحياة الجنسية ، مما يدفع بالام الى قبول التحدي والاستسلام لأول رجل يدومها ! والامثلة كثيرة على ما في الروايات الوجودية من مشاهد جنسية ومواقف مكشوفة، مما قد يوقع في روع القارئ المتسرع ان هذا النوع من « الرواية » يدخل في نطاق ما اعتدنا تسميته باسم « الادب المكشوف » . ولكننا نجانب الصواب حتما لو أننا استندنا الى بعض هذه المشاهد الجنسية التي ترد في تضاعيف روايات سارتر أو سيمون دي بوفوار من أجل الحكم على « دروب الحرية » أو « المثقفين » (مثلا) بأنها رواية جنسية . وحسبنا ان نقف على ما في هذه الروايات من تحليل دقيق للعواطف ، وتسجيل عميق للاحاسيس ، لكي نتحقق من اننا لسنا بصدد مشاهد اريد بها الاستثارة ، بل نحن بصدد عواطف فردية قد صورت بدقة وصراحة . وقد تروعا نحن الشرقيين تلك الحرية الجنسية التي يتمتع بها أبطال الروايات الوجودية ، ولكن من المؤكد ان المواقف الغرامية التي تواجه هؤلاء الأبطال ليست - في بيئاتهم - مواقف مصطنعة أو احداثا غير عادية ، بل هي خبرات معاشة تتفق مع طبيعة الصلات بين الرجل والمرأة في تلك



الواقعية الوجودية في «السمان والخريف»

بقلم رجاء النفاث

طريق المشكلة الانسانية العامة . وبعبارة اخرى بدأ سير في طريق « النزعة العالية » .

ولنقف قليلا لتأمل بوضوح اكثر معنى هذا التطور . فالمرحلة الاولى في ادب نجيب محفوظ - والتي انتهت بظهور الثلاثية - هي المرحلة التي التزم فيها نجيب الاتجاه الطبيعي ، كان نجيب - في هذه المرحلة - يرسم ابطاله رسما تفصيليا لا يترك كبيرة ولا صغيرة تتصل بهم دون ان يسجلها ، كان يرسمهم من الخارج ، ويكاد يحدد طول الشخص ووزنه وتركيبه العضوي الدقيق . وهو بعد ذلك يرسمهم من الداخل فيحدد تركيبهم النفسي ، كأنه في احد المعامل الكيميائية يحلل المواد الى اصولها الاولى ، ويحدد نسب العناصر المشتركة في تركيب هذه المواد .

وكان نجيب محفوظ بلا شك تلميذا نابغا من تلاميذ المدرسة الطبيعية ، وهو يذكرنا بادباء هذه المدرسة المعروفين مثل فلوير « الذي قرأ في المكتبة الوطنية بباريس الفتي كتاب لكي يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لاحد ابطاله » ومثل اميل زولا « الذي كان يحمل دفترا كبيرا يدون فيه ملاحظاته وكان يقضى اسابيع طويلة متجولا بين المخازن التجارية والمصانع المختلفة لكي يجد نماذج لقصصه ويجمع الحوادث لهذه القصص » ومثل بلزاك الذي كان يستأجر أسرة كاملة بايجار شهري ليعيش بينها ويدرس على الطبيعة البيئة والشخصيات في روايته « الاب جوريو » .

ونحن لانعرف - حتى الان - كيف كان نجيب محفوظ يختار ابطاله . فليس لدينا أي معلومات عن هذا الجانب الهام من شخصية نجيب محفوظ الفنية . لانعرف اذا كان يستوحي نماذجه من ابطال واقعيين يعيش معهم حياة مباشرة ويعاشرهم معاشرة دقيقة ، أم انه كان يستوحي صورة هذه النماذج من تجاربه وذاكرته حيث كان يجد البذور الاولى للشخصية ثم يبني عليها من خياله الفني الخصب ما يريد من تصورات مختلفة . لا احد يعرف بالضبط هل كان نجيب يحمل « دفترا » مثل زولا ، أم كان يقرأ كتباً عن بيئاته التي يصورها كما كان يفعل فلوير . أم كان يستأجر أسرة مثلما كان يفعل بلزاك ! هذه كلها اشياء غامضة نرجو ان توضحها لنا ابحاث من هذا النوع في المستقبل . ولكن الذي نعرفه بوضوح هو ان النتيجة التي وصل اليها نجيب محفوظ هي نفس النتيجة التي وصل اليها الطبيعيون ... فالشخصيات والبيئات التي

في شهر ديسمبر الماضي كتبت مقالا عن نجيب محفوظ كنت احاول أن اعطي فيه نظرة شاملة الى ادبه ، ولكنني كنت اشعر في قرارة نفسي بضرورة التاني والحذر في تحديد هذه النظرة الشاملة ، فقد كان يراودني احساس غير واضح بان نجيب محفوظ لم يقل كل مالدیه بعد ، وان طريق التطور والتحول مازال مفتوحا امامه . انه ليس من الذين « اتموا رسالتهم » ولم يعد امامهم الا الصمت او ان يكرروا انفسهم .

والحق انني كنت قبل ذلك من الذين يعتقدون ان نجيب محفوظ انتهى بعد الثلاثية ، ولست ادري بالضبط من أين جاءني هذا الاعتقاد . . ولكنه على أي حال كان اعتقادا يعيش في حياتنا الادبية كما تعيش « الاشاعة القوية » . . . بل مازال هناك من يقول بهذا الرأي الى الان . اما انا فقد تغير هذا الاعتقاد في نفسي منذ ان بدأت اتابع انتاج نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، لقد ادركت ان شيئا جديدا يولد في قلب هذا الفنان وعقله ، وان هذا الشيء أخذ في الظهور يوما بعد يوم في ادبه .

ولم يكن هذا الشيء الجديد واضحا امامي عندما قرأت روايته « اللص والكلاب » ولكنه ازداد وضوحا ودقة بعد أن قرأت روايته الاخيرة « السمان والخريف » . لقد تطور نجيب في أسلوبه وتطور في نظرته الى الحياة وموقفه منها . ولم تعد الكلمات عنده تحمل معنى واحدا محددا كما كان الامر في انتاجه القديم ، بل اصبحت كلماته تعكس كثيرا من المعاني في النفس ، كأنها كلمات شعرية مليئة بالظلال والابجاءات . وذلك كله على عكس أسلوبه القديم الذي كان في معظمه أسلوبا تقريريا خاليا - على التقريب - من روح الشعر .

على انني اود ان اتناول هنا نقطة رئيسية في تطور نجيب محفوظ ، راجيا ان تكون مظاهر التطور الاخرى مجالا لدراسات قادمة .

هذه النقطة الرئيسية هي ان نجيب محفوظ قد انتقل من النزعة الطبيعية التي سيطرت على انتاجه حتى الثلاثية الى شيء جديد لا احد اصطلاحا نقديا ينطبق عليه بدقة ، ولكنني سأسمح لنفسي بان أسميه باسم « الواقعية الوجودية » . وهذا التطور من الناحية الفنية قد حمل معه تطورا اخر يسير الى جانبه وينبع منه . فقد انتقل نجيب محفوظ من « المحلية » وبدأ يخطو خطوات اولى في

وهذا هو ما عني به بانتقال نجيب محفوظ من المحلية الى العالمية في الوقت الذي ترك فيه مذهب الطبيعيين وبدأ يبحث لنفسه عن عالم جديد مختلف .

فالمشكلة التي يعالجها في « السمان والخريف » لها شكلها المحلي الخاص ... ولكن هذا الشكل لا يعدو ان يكون طلاء خارجيا لمشكلة انسانية عميقة تهز عصرنا كله، تلك هي مشكلة الاحساس بالغربة او عدم الانتماء او الاحساس بان الانسان ضائع مطرود من هذا العالم .

ان الصورة المحلية للقصة هي « أزمة عيسى » الحزبي القديم الذي تلوث ولم يستطع ان يتلاءم مع العالم الجديد لانه من « الجيل الزائل » ... ولكن هذه الصورة تخفي وراءها الجانب الاخر الشامل الانساني العام .

فبطل القصة يعاني مأساة السقوط والخطيئة ، لقد أخطأ فسقط ، كما أخطأ آدم وسقط من الجنة ، واصبح عليه ان يلتمس طريقا للخلاص من خطيئته ولو من خلال الالم والعذاب ، ان بطل القصة قد أخطأ خطيئته الكبرى وفقد بساطته وطهارته ، وهو يقول عن نفسه وحزبه :

« كنا حزب المثل الاعلى ، حزب التضحية والفداء ، حزب النزاهة المطلقة ، حزب : كلاً ثم كلاً امام كافة المغريات والتهديدات ... فكيف ادرت روحنا الطاهرة الشيوخوخة؟ كيف تدهورنا رويدا رويدا حتى فقدنا جميل مزايانا ؟ ها نحن نقبل ايدينا في الظلام يملأنا الشجن والشعور بالاثم فواحسرتاه » .

فالقصة في حقيقتها قصة الانسان الذي اكل من التفاحة المحرمة ، قصة الانسان الضائع الذي وقع في الخطيئة واسلمته الخطيئة لعذاب كبير . فقد خرج من جنته السعيدة التي ظنها دائمة ابدية خالدة ... خرج الى حياة اخرى اصبح فيها منغياً ، زائداً عن الحاجة ... لادور له ... يقول عيسى عن نفسه وعن زملائه :

« مع اي عمل سننجزه .. سنظل بلا عمل ، لاننا بلا دور ، وهذا هو سر احاسنا بالنفي كالتزائفة الدودية » .

ولذلك فهو يحلم بالهجرة ، انه يريد ان يترك منفاه الى عالم اخر ، لعله يجد له دورا في الحياة . لعله ينتهي الى شيء ، وتطمئن روحه ، ويتخلص من « موت الاحياء » الذي هو افظع الف مرة من « موت الاموات » ... وهو يصارع نفسه بالحنين الى الهجرة التي ترمز رمزا قويا الى الرغبة في الخلاص من المأساة التي يعيش فيها :

« تمنى يوما لو كان للمصريين - كما لغيرهم - جالية في امريكا الجنوبية ليهاجر اليها ... وقال ساخطاً ان المصريين زواحف لا طيور ... وراوده حلم بتغيير جذري في حياته ... ولكنه لم يكن يفعل سوى العبث » .

هذه هي المأساة الوجودية التي يعيش فيها البطل ، او هذا هو جوهرها : الغربة والضياغ والانفصال عن الواقع والرغبة في الهجرة من « هذا الواقع » الذي اصبح منفي للانسان .

على ان نجيب محفوظ لا يقف على سطح هذه المأساة الوجودية ، بل يندفع الى اعماقها ، ويصورها تصويرا مثيرا في عدد اخر من المواقف ... على رأسها موقفان عنيان يؤكدان المعنى الوجودي لهذه المأساة .

اما الموقف الاول فيتضح امامنا عندما يصرخ البطل في داخله ، ومن خلال مرارة الشعور بالوحدة ... قائلا لنفسه « ما حوجني الى مسكن » ... ان الشعور بالحاجة الى « الانتماء » ، بالحاجة الى التخلص من « العراء الروحي »

صورها في مرحلتها التي انتهت بالثلاثية يلتزم فسي تصويرها أسلوب المدرسة الطبيعية التي تقوم على اساس من الدراسة الواسعة الدقيقة والمعرفة الشاملة بأدق التفاصيل .

هذا الاديب الطبيعي الذي يعنى بالتفاصيل كل هذه العناية « حمل عصاه ورحل » بعد الثلاثية ، وبدأ يسير في طريق يتعد به عن أسلوبه الفني القديم .

ففي رواية « السمان والخريف » نجد شخصيات يرسمها نجيب محفوظ رسما عابرا دون ان يهتم بالتفاصيل والجزئيات . فزوجة عيسى بطل الرواية لا تستغرق من اهتمامه اكثر من بضع صفحات ، ولو ان هذه الشخصية النسائية : الفنية ، العاقر ، نصف المثقفة ، التي تزوجت اكثر من مرة ... لو ان هذه الشخصية وقعت في يد نجيب محفوظ امام كان يكتب « زقاق المدق » او « بداية ونهاية » لتفنن في عرضها وتقديمها ومتابعتها في كل تفاصيل حياتها اليومية الدقيقة ، وفي احوالها النفسية المختلفة وطريقة اجتذابها للرجال وتعويض مآلها من نقص . ولكن نجيب في « السمان والخريف » قد مر على هذه التفاصيل كلها مرا سريعا بحيث أنك تخرج من الرواية وقد نسيت كل شيء عنها ماعدا انها تمثل محاولة من محاولات بطل الرواية للتغلب على ازمته .

وهكذا ينتقل نجيب من الطبيعية ويتعد عنها ، وهو في الوقت نفسه ينتقل من الاهتمام بالتفاصيل الى الاهتمام بالمشاكل الكلية العامة ، ويتحول من ذلك الفنان الذي كان همه ان يعطينا ادق صورة للبيئة المحلية التي نعيش فيها ، الى فنان يعرض ويناقش مشكلة انسانية عامة ، تعني البيئة المحلية كما تعني البيئة الانسانية كلها .

في الاسواق

تأملات وجودية

بقلم الدكتور

زكريا ابراهيم

■ لون جديد لم يعرفه الادب العربي من قبل

■ خواطر ويوميات تشتمل بالفكر والحياة وتتناول مشاكل الوجود والموت والعدم والظلام ، وتذكرنا بيوميات كيركجورد وغابرييل مارسيل .

■ مذكرات حية تلوح كلمع من النجوم وسط حلقة الجفاف الاكاديمي .

■ كتاب هام يعيش قضية « الفكر » وسوف يكون بدء سير في طريق جديد من طرق التعبير بالعربية

منشورات دار الاداب

الثن ٢٥٠ ق.ل

هذه هي وثبة التاريخ ... وهي الوثبة التي يمكن ان تفسر لنا هذه الصورة المفزعة التي تعيش في وجدان نجيب محفوظ بعنف والتي صورها لنا في « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » معا وهي : انكار الابنة لايها ، او انكار الجديد للقديم بعنف وقسوة .

ولا أعرف رمزا أكثر هولا وفزعا لمأساة الانسان من هذا الرمز الذي يتجسد في صورة انكار الابنة لايها . هكذا يرتفع نجيب محفوظ ليصور لنا مأساة انسانية عامة تستمد جذورها من واقع مجتمعنا وظروفه ، ولكنها تعلو بعد ذلك الى مستوى الانسان في كل مجتمع آخر . وفي هذه « المأساة الانسانية » يقترب نجيب من تناول الوجودي لمأساة الانسان دون ان يفرق في رمزية « الغريب » لالبر كامي مثلا ، فما زال بين نجيب محفوظ وبين الواقع رباط قوي ، ومن هنا اعتقد ان تعبير « الواقعية الوجودية » هو اقرب تعبير لتصوير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ .

ومما يساعدنا على كشف هذا الاتجاه الوجودي عند نجيب محفوظ ايضا انه يستعمل التميزات الشائعة في الادب الوجودي مثل « المنفى » و « العبث » والاحساس بان الانسان « زائد عن الحاجة في هذا العالم » . وهو لا يستعملها كألفاظ عادية ، بل يستعملها بنفس العمق الذي نحسه في الادب الوجودي الاصيل .

على اننا نلاحظ ان نجيب محفوظ يهتم في اعماله الاخيرة بالتصوف ... ففي اللص والكلاب نجد الشيخ الجندي . وفي السمان والخريف نجد « سمير » وكلاهما قد لجأ الى التصوف كماوى رويحي يجعل آلام الحياة ومشاكلها محتملة وسهلة . ولم يكن نجيب من قبل يعني بالتصوف كل هذه العناية ، مما يؤكد اتجاهه الى الاهتمام بالمشاكل الانسانية الكبرى ، انه يهتم بمشكلة « الانسان والعالم » لا « الانسان والمجتمع » فقط .

وفي « السمان والخريف » ربما لأول مرة في ادب نجيب محفوظ ، يلتقي البطل في النهاية مع صوت يدعو الى ان يتخلص من ازمته وورطته ، وان يحاول التغلب على جرحه وعجزه والوقوف على قدميه . ويحاول البطل في السطور الاخيرة ان يلحق بهذا الصوت الذي يعمل على بعثه من العدم ، وانتشاله من حفرة العجز واليأس . ويبدو هذا الصوت كأنه حلم ، او كأنه نوع من الالهام الداخلي العميق ... وما كان نجيب من قبل يهتم بالاحلام ، وما كان يهتم بالالهام الداخلي .

قال عيسى للشباب المجهول :

« - الا ترى ان الدنيا كلها مملّة ؟

- ليس عندي وقت للملل

- ماذا تفعل اذن ؟

- اعايب المتاعب التي الفتها وانظر الى الامام بوجه

مبتسم ، بوجه مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن بي البله ..

- وما الذي يدعوك الى الابتسام ؟

فقال الشاب بلهجة اكثر جدية :

هذا العراء القاسي الاليم الذي يعانيه الانسان عندما لا يكون له في الحياة فكرة او هدف او دور يقوم به عن وعي واقتناع ... عندما لا يكون منتبها الى شيء ما ... عندما تصبح حياته مجرد انتظار الموت .

ومن الحقائق ذات الدلالة العميقة ان الشعور بالحاجة الى مسكن عند بطل « السمان والخريف » هو نفسه الشعور بالحاجة الى « المسكن » عند بطل قصة « اللص والكلاب » ... فعيسى وسعيد مهران يبحثان عن مسكن ، ويشعران بانهما ضائعان حقا ما داما لا يجدان هذا المسكن ... الا يوحى الينا هذا الموقف احياء واضحا بان نجيب محفوظ انما يرمز بالمسكن الى حاجة الانسان الى هدف يطمن اليه ، وقاعدة - في حياته الروحية - يستند عليها ؟ ان المسكن المفقود في الروايتين هو رمز الخروج من الازمة التي يعانيها الانسان الوحيد ... اللامنتهي .

اما الموقف الاخر الذي يكشف لنا عن ازمة الانسان في صورتها الجديدة كما يتصورها نجيب محفوظ فهو ان ابنة « عيسى » - بطل السمان والخريف - تنكره ولا تعرفه . وهذه هي نفسها الازمة التي عاشها من قبل سعيد مهران بطل « اللص والكلاب » فابنته - ايضا - تنكره ولا تعرفه بل وتخاف منه .

ويمكننا ان نتأمل هذا الموقف المفزع طويلا . فما معنى هذه الصورة التي تلح على وجدان نجيب محفوظ . صورة انكار الابنة للاب ، ولماذا تكررت في روايتين متتابعتين ؟

ان هذه الصورة - في اعتقادي - ترمز الى شيء كبير يعيش في وجدان هذا الفنان ... انها يمكن ان تدلنا على ان جانبا من مأساة الانسان في نظر هذا الفنان هو ان الاسرة قد تفككت حتى انكرت الابنة اباه ، وان المأساة الانسانية المعاصرة اشبه بالصورة الدينية ليوم القيامة حيث « تذهل كل مرضعة عما أرضعت » ... ان الانسان قد اصبح وحيدا ، لا يجد الدفء حتى في اسرته ، انه منفي حتى من الاسرة ... كما نفى الانسان الاول من جنته .

وهذا المعنى الانساني الكبير ليس هو المعنى الوحيد الذي تحتمله هذه الصورة المفزعة ... فهناك معنى آخر كثيرا ما نقرأه بين السطور في اعمال نجيب محفوظ الاخيرة ... بل ان هذا المعنى بالذات له جذور في اعماله الاولى ... ذلك هو ان التطور - رغم انه حركة انسانية - كثيرا ما يحمل في طريقه آلاما عنيفة . فانكار الابنة للاب يمكن ان يكون تعبيرا عن آلام التطور ومآسيه ، حيث ينكر الجديد القديم ، وخاصة في تلك المراحل العنيفة للتغير ، والقرن العشرون من أبرز مراحل التغير في تاريخ الانسان . بل يكاد نجيب محفوظ يعبر تعبيرا مباشرا عن هذا الجانب العنيف للتطور عندما يقول عن بطل السمان والخريف :

« ايقن الآن انه قضى عليه ان يعاني التاريخ في احدى لحظات عنفه حين ينسى ، وهو يشب وثبة خطيرة ، مخلوقاته التي يحملها فوق ظهره فلا يبالي ايها يبقى وايها يختل توازنه فيهوى » .



نجيب محفوظ

على الحديث ؟ ألم يكن من الممكن ان يستعين به على مغالبة الملل في هذه الساعة من الليل ؟ والم يكن من المحتمل ان يجرحهما الحديث الى شيء مشترك تطيب به السهرة ؟

ورآه وهو يختفي متجها نحو شارع صفية زغلول .
وقال لنفسه أستطيع ان ألحق به على شرط الا اضيع ثانية في التردد .

وانتفض قائما في نشوة حماس مفاجئة ، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق في الوحدة والظلام .

هكذا يرتفع نجيب محفوظ من تصوير بيئة معينة الى تصوير الانسان من خلال هذه البيئة ... من الجزئيات والتفاصيل الى الامور الكلية العامة ... من المحلية الى الموضوعات والقضايا العالمية ...

من « الواقعية الطبيعية » الى الواقعية الوجودية .
ونجيب محفوظ ينتقل الى هذه المرحلة الجديدة وقد استعد لها استعدادا واضحا ، فقد اصبح أسلوبه مليئا بالندى الشعري الحلو ، بعد ان كان جافا موضوعيا قاسيا .
واصبحت لكتابته موسيقى داخلية تتسرب الى روحك تريبا عميقا وتشعرك حقا ان الفنان الذي كان يتحدث عن الانسان في مصر فقط اصبح يتحدث عن الانسان في العالم .

رجاء النقاش

القاهرة

— أحلام عجيبة ، مارأيك في ان نختار مكانا انساب للحديث ؟

فقال عيسى بسرعة :

— آسف الحق اني شربت كأسين ، وأرغب نفسي الراحة .

فقال الآخر بأسف :

— أنت تود ان تجلس في الظلام تحت تمثال سعد

زغلول ؟

واله يجب عيسى بكلمة فقام الآخر وهو يقول :

— أنت لا ترغب في حديثي فلا يجوز ان أزعجك أكثر

من ذلك ...

وتحول عنه ماضيا نحو المدينة .

وتابعه بعينيه وهو يبتعد . ياله من شاب غريب !

تري ماذا يفعل اليوم ؟ ولماذا بنظر الى الامام بوجه

مبتسم ؟

وظل يتابعه بعينيه حتى بلغ آخر الميدان . لم يكن

سوء النية كما توهم ، ولم يقصده بسوء ، فلم يشجعه

★ والجلوس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول معناه ان البطل متمسك بالماضي متعلق به ، فهو وفدي في عالم لم يعد للوفد فيه مكان ولا دور ... ان البطل يحن الى الماضي حيث كان « شيئا » في الحياة ، وحيث كان له دور وآمال وتطلعات ، انه يحاول ان يتعلق بخيوط الماضي الرفيعة الواهية لعلها تعطيه من ذكرياتها بعض الدفء وهو غارق في ازمته .

دار الاداب تقدم

دُرُوبُ الْحَرِّيةِ

رائعة الكاتب الوجودي الكبير

جان بول سارتر

سن الرشد

وقف التنفيذ

الحزن العميق

في اجزاها الثلاثة :

نقلها عن الفرنسية نقلا امينا دقيقا

الدكتور سهيل ادريس

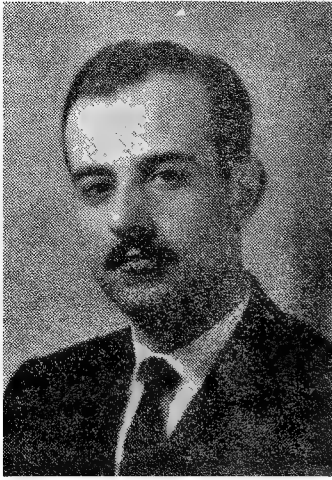
★ نموذج الادب الوجودي في مفهومه الصحيح العميق

★ تحفة ادبية يجب ان لا تخلو منها مكتبة

سن الرشد : ٥٥. ق.ل

وقف التنفيذ : ٦٥. ق.ل

الحزن العميق : ٥٥. ق.ل



الاستدلاب

في الرواية النسائية العربية

بقلم جورج طرابيشي

واشكو اليه همومي كإنسان حبيب .

لقد قررنا في البداية اننا نكتب لتغير . ويحق لنا هنا ان نتساءل : وهل تكتب المرأة العربية لتغير ؟؟ هل كان المشروع الكامن وراء « انا احيا » او « الالهة المسوخة » او « لن نموت غدا » هو مشروع تغيير ؟ وقد يبدو للوهلة الاولى ، ان من السذاجة طرح هذا السؤال ، لان الجواب سيكون بالتأكيد ، ونظرا الى ما قررناه في البداية ، ايجابيا لكننا نطرحه كي نلفت الانتباه الى ان مشروع التغيير الكامن وراء الكتابة قد يكون احيانا لا واعيا او قد يكون ذا شقين وذا دلالتين : دلالة تعيها الكاتبة وتريدها ، ودلالة اخرى خفية ، قد تكون لا واعية ولا شعورية ، وعلينا نحن ان نكتشفها .

المرأة عندنا تكتب لتغير . هذا لا ريب فيه . ماذا تريد ان تغير ؟ انها تريد ، على وجه التحديد ، الا نقول عنها انها « امرأة » . انها لا تريد ان نصفها في فئة خاصة لا تريدنا ان نقول ، على سبيل المثال : « الرواية النسائية العربية المعاصرة » . فنحن عندما نتكلم عن نخب محفوز او توفيق الحكيم ، لا يخطر لنا ان نصف رواياتهما بانها « روايات رجالية » . انها تريد ان تتجاوز شرط « المرأة » الى شرط « الانسان » . هذا ما تريد ان تقوله لنا . هذا ما تريد ان تغيره في عقليتنا ، في وعينا . لكننا ، مع ذلك ، لا نزال نتكلم عن « الرواية النسائية » ، ولا نزال نصفها في صنف خاص ، لا لشيء الا لان كاتبها امرأة وهذا يعني فشلها في مشروعها . . لكن لا يعيها هذا الفشل ؟ ان كل مشروع انساني لا بد ان يحتوي على فشل . ونحن لا نستطيع ان نقول ان فشلها يعيها الا اذا كانت هي المسؤولة عن هذا الفشل مباشرة . لكن مالنا نستبق القدمات ، ونقرر النتائج سلفا ؟ الا يجدر بنا ، قبل ان نتكلم عن فشل المشروع ، ان نتحدث عن المشروع نفسه وعن غايته ؟

ان الانسان يتميز اولا بانه كائن يعي . يعي ذاته والاخرين . والناس من حيث المبدأ ، متساوون في قدرة الوعي هذه . لكننا لن نستطيع ان ننكر ، حتى لو كنا من انصار المذهب المثالي ، ان وعيه هذا مرتبط بظروفه . فالمرء الذي عاش حقبة طويلة في الظلام ، لن يرى الشمس بالعين نفسها التي يراه بها الانسان الطبيعي السعادي . ان البصيص في نظر هذا الاخير سيبدو نورا باهرا في نظير الاول

لماذا نكتب ؟ كي نغير . ولماذا نريد ان نغير ؟ لاننا نشعر بانفصام وانفصال عن المجتمع الذي نعيش فيه . وقد يظن البعض ان مثل هذا الرأي عن عملية الكتابة انما هو مجرد رأي فلسفي نظري قالت به المدرسة الوجودية السارتيرية (١) ، لكنه ، في الحقيقة ، رأي علمي ، بمقدار ما يحق لنا ان نعتبر علم النفس ، وبخاصة التحليل النفسي ، علما (٢) .

انه لما يثير الفضول في الرواية النسائية العربية المعاصرة ان نلاحظ اصرار المرأة العربية على ان تكتب بل اكثر من ذلك ، اننا نلاحظ انها وضعت الكتابة هدفا اسمي لها . ان « ريم » بطله « ايام معه » لكوليت سهيل بعد ان تفشل في حبها ، او بالاحرى بعد ان تختار الفشل لحبها ، تقرر ان تهب نفسها للفن ، للشعر ، لان الفن اعظم من الحياة ، لان « الفن هو الشيء الوحيد الذي يستحق التضحية » (٣) ، لان « الفن ينبع فياض ، دفق وجود لا ينضب ، مهما غرقنا منه ، يظل يفرقنا بالجمال ومهما نهلنا منه ، يظل يسكننا بالامال والحب » (٤) وعائشة بطله « لن نموت غدا » ليلي عسيران ، كانت تريد دوما ان تترك دنياها وقد خلفت وراءها اثرا متواضعا يبرز وجودها (٥) . ان حياتها فارغة ولكن ما تفعله في الدنيا فارغ (٦) . والواقع ان رواية « لن نموت غدا » مؤلفة من جزئين : الجزء الاول وصف لاحساس عائشة بالفراغ العظيم في حياتها ، بعد ان دخلت في محراب الفن . ولا نعتقد ان هذه الرغبة في الكتابة هي رغبة مكتومة ، مقنعة بل على العكس ، اننا نلاحظ انها بارزة للعيان ، ملحاح مسيطرة ، بل ساقول انها رغبة قبلية a priori تتفسر بها الرواية ، وليست الرواية هي التي تفسرها . السم نجد كوليت سهيل تقرر في الاهداء الذي صدرت به « ايام معه » : « ساهب حياتي للحرف .. ساجعل منه الهى ورفيقي وعيدي .. فامرته ساجدة .. واعبده سيدة

(١) : « ما هو الادب » لجان بول سارتر .

(٢) : « الاسس النفسية للابداع الفني » للدكتور مصطفى سوف .

(٣) : « ايام معه » ص ٢٢٦ .

(٤) : « ايام معه » ص ٣٩٩ .

(٥) : « لن نموت غدا » ص ٢١٥ .

(٦) : « لن نموت غدا » ص ١٧٦ .



ليلى بعلبكي



انهار طيب يلد لاصابعي ان تختفي في شلالاتها ... احب شعرك بقدر ما احبك ... بل اكثر ... (١١) .

ثم انها تتذكر ، في لحظة قصها شعرها ، ألفريد ، ذلك الشاب الفرنسي الذي احبها قبل زياد ، احب فيها الاميرة الشرقية ، والفناتة اللعوب التي لا تعرف للهم طعما . انها تعلم انها ستلتقي به ثانية ، وتعلم ان اجمل ما احبه فيها شعرها . ولذلك فانه حين سيلتقي بها ثانية بعد شهر طويل ، فلن يتعرفها ، على وجه التحديد لانها قصت شعرها . وكانت هي تريد ألا يتعرفها ، لا لانها تريد ان تنهي علاقتها به كما تدعي ظاهريا ، بل لانها تطارد املاً مجنوناً في ان يتعرف فيها ألفريد لا الاميرة الشرقية الالهية ، بل الانسان . لكن ألفريد لم يغير نظره . انه يريد كما رآها لأول مرة . ولهذا يقول لها : « كنت معي دائما ... ولكن ... كنت معي بشعرك الطويل . لماذا قصصته ؟ أليس من الجنون ان يقبح الانسان نفسه ؟ » . فتجيبه : « سيفجيك بعد ايام ... ستعوده » (١٢) . لكنه ، بالضبط ، لم يتعوده . ولهذا لم تتجدد بينهما الصلاقة . وفضل ان يعود الى بلاده بدونها ، على ان يعترف امام نفسه انه تقيرت ، انها باتت بلا شعر طويل . وبعد ، فان الشعر ليس الا رمزا واحدا من رموز الانوثة ، وما اكثر هذه الرموز !

تقول سيمون دي بوفوار في كتابها عن الصين « المسير الطويل » ان الموجهين الحزينين والاجتماعيين هناك ، يعانون من مشكلة خطيرة . ذلك ان المرأة الصينية ، بعد ان تحررت ، باتت ترفض كل علاقة جنسية

على هذا فان « وعيه » للنور ، لشمته ، لسطوعه او خوفه ، ليس هو وعيا مطلقا ، بل هووعي نسبي ، بل اكثر من ذلك ، ان النور يصبح حاجة مسيطرة بالنسبة للجيل في الزنزانة ، حتى ان الحياة ستلتخص كلها في نظره بكوة صغيرة يستطيع ان يرنو منها الى الشمس .

ولقد عاشت المرأة العربية ، او « الشرقية » كما يقال ، حبيسة زنزانة معتمة ، حبة طويلة من الزمن . هذه الزنزانة هي نظرة الرجل اليها . ولم تكن هذه النظرة زنزانتها فحسب ، بل كانت ايضا الكوة التي تنظر منها الى العالم ، والكوة التي تستهدي بصونها لتتنظر الى ذاتها في ان واحد معا . ان المرأة في بلادنا لا تملك من « ماهية » الا الماهية التي تعكسها عين الرجل . لقد قيل ان المرأة شيطان ، وقيل بل هي ملاك ، لكن المرأة ليست هذا ولا ذاك ، وهي ، في الوقت نفسه كلاهما معا . انها ، اولا واخرا ، ما يرى الرجل انها هي . والرجل الشرقي يرى ان المرأة « اثني » . واذا كان المجال لا يتسع هنا لثاني بالبراهين على هذه النظرة ، فاننا نستطيع ان نثبت ان المرأة الشرقية تعتقد ان الرجل الشرقي لا يرى فيها الا « اثني » . ان « انوثتها » هي الكوة التي تطل منها على العالم وعلى ذاتها ، وهي في الوقت نفسه الشرط الذي تريد ان تتجاوزه كي تكون ما تريد ان تكونه . او ليس مما يسترعي الانتباه ان تبدأ الصفحة الاولى من اول رواية نسائية عربية ، بهذا المقطع

« فكرت وانا اجتاز الرصيف ، بين بيتنا ومحطة الترام : ان الشعر الدافئ ، المثار على كتفي ؟ أليس هو لي ، كما لكل حي شعره يتصرف به كما يحلو له ؟ ألسنت حرة في ان اسخط على هذا الشعر ، الذي يلفت اليه الانظار حتى امسى وجودي سببا من وجوده ؟ » (٧) .

لكن « لينا » ما تتصور انها تكونه . لكنها لن تستطيع ان تفلت من « الكينونة » ، من « الماهية » التي يحبها فيها الآخرون . انها ، قبل كل شيء ، شعرها . شعرها الذي « يلفت اليه الانظار » حتى امسى وجودها « سببا من وجوده » . ولتخضع لينا نفسها ولتنقل ما حلا لها ان شعرها « هذا » انما هو شعرها ، لانه لن يكون ، في أي حال من الاحوال ، شعرها . انه هي . انها تقول انها حرة فيه ، انها تستطيع ان تفعل به ما تشاء . لكنها ، في الواقع ، لا تستطيع . هي عاجزة امامه . انه ليس لها (ليست علامات الاستفهام التي تملأ المقطع الانف الذكر ، هي الدليل على ان لينا تعي هذا الاستلاب ؟) .

انه شعر جميل ، وجماله في طوله ، في انتشاره الدافئ على كتفها . لكنها ، مع ذلك ، مصرة على تشويهه ، على قصه . ترى لو كانت تشعر انه ملكها حقا ، فهل كانت ستقصه ؟ ولنصف اليها بأي عبارات « سبابية » تشرح عزمها على قصه : « ألسنت حرة في ان امنح حامل الموصى لذة تقطيع خصلاته وبشرتها بين قدميه . . ليرميها ، حامل التنكة ، في تنكة صلبة ؟ » (٨) . انها تكره شعرها . تحترقه . وانما باحتقارها هذا ، تحاول ان تحطم القيود التي تسجنها في ماهية « قدرة » ، ماهية الانثى . انها في الحقيقة لا ترغب في قص شعرها مجرد قصه . فهي انما تريد تحطيم الماهية المفروضة عليها ، انها تريد ان تحول هذه « الماهية - الشعر » الى اشلاء : « انا احس برغبة جامحة : لسماع دمار ، لمشاهدة اشلاء ، للتحديق باصابع قاسية ، جبارة ، لا ترحم » (٩) .

وليس من قبيل الصدفة ان تقرر « ريم » هي الاخرى ، قص شعرها الطويل . تقرر ان تقصه لانها تشعر انه ينافسها ويزاحمها في حب زياد (١٠) . انها لا تريد ان يراها زياد من خلال شعرها . بل تريد ان يراها كما هي : انسان . انها تأخذ قرارها الحاسم ، قرار قصه ، فهي اللحظة التي تتذكر فيها ما قاله لها زياد عن شعرها : « هذه الخصلات السود هي اماسي العاطرة ... نظراتي تسكر من وهج سوادها ... هي

(٧) : « انا احيا » ليلي بعلبكي .

(٨) : « انا احيا » ص ٩ .

(٩) : « انا احيا » - ص ٩ .

(١٠) و (١١) : « ايام مع » ص ١٥٧ .

(١٢) : « ايام مع » - ص ٢٩٠ .



كوليت خوري

★ ————— ★

مع الرجل ، لان الجنس يذكرها فوراً بمبوديتها السابقة، بشرطها كأنثى. نحن نعلم ان من ميزان المرأة الانوثة ، ونعلم ان هذه الميزة لا تخفص من شأن المرأة ، والمرأة ايضا تعلم ذلك بلا ريب ، لكنها ، رغما عن وعيها هذا ، ترفض انوثتها ، خوفا من حدوث التباس . وانسا لنجد هذا الرفض العنيد في كل صفحة من صفحات روايتنا النسائية .

ان عائشة بطلة « لن نموت غدا » تتسائل في كل لحظة : « لكم ضقت ذرعا بنظرات الرجال الشهوانية ، لماذا يخصوصوني بهذا الابتذال، بينما هناك عشرات الفتيات غيري اللواتي تدل حركاتهن وملبسهن على اهتمامهن باظهار الجانب الجنسي من انوثتهن ؟ » (١٣) . انها تصاب بما يشبه الفتيان حين تلحظ ان الرجل يعاملها معاملة الانثى . انها تهم بالتقيؤ حين تدرك انها قد تحولت الى « شيء » ، حين تكتشف نفسها في عين الرجل انها مجرد امرأة . صحيح انها تصرح بانها لا تهرب من الجنس ، لكن بشرط ان يكون الجنس قائما على الحب : « اني لا اريد قبلة بدون معنى » (١٤) ، او « الحياة ليست مادة فحسب ، بل هي ايضا روح » (١٥) ، او « انا لا استطيع ان اقبل رجلا يتجاهل انسانيتي » (١٦) ، اقول انها رغم تصريحها الظاهري « فهي تنتهي الى رفض كل علاقة جنسية . اليس مما يثير الفضول ألا تعرف ليلى او عائشة ، رغما عن تحررها كله ، أي علاقة جنسية ، حتى مع الشاب الذي تحبان ؟ ان عائشة تصرح انها لا تريد قبلة بدون معنى ، لكنها لا تجرؤ على المطالبة

- (١٣) : « لن نموت غدا » - ص ٥٣ .
 (١٤) : « لن نموت غدا » ص ٧٨ .
 (١٥) : « لن نموت غدا » ص ٩٤ .
 (١٦) : « لن نموت غدا » ص ٨٢ .

بقبلة لها معنى . انها تكتفي بالنفي ولا تستطيع ان تتجاوزه الى التاكيد. ألا تحب ليلى بهاء ؟ بلى . أفلا يبرر هذا الحب قيام علاقة « جسدية » بينهما ؟ انها هي نفسها تتسائل : « لماذا لم أتوصل مع بهاء الى أي تصرف ايجابي، طبيعي : لمسة يد، جملة غزل، نزهة، انفراد ؟ » (١٧) . لكن كيف تستطيع التوصل الى مثل هذا التصرف الايجابي، الطبيعي ، اذا كانت تشمر، في كل لحظة يعرض عليها فيها القيام بخطوة اولية في هذا السبيل ، بانها تنحط الى مستوى الشيء ، مستوى الانثى : « كان منذ لحظات بطلا امامي . واذا به الان رجل : رجل عادي ككل الذين اصطدم بهم في مقر عملي . في البناية التي اسكنها، في الشارع ... في كل مكان !

« كنت منذ هنيهة معجبة . ثم مشفقة . واذا ، انا امرأة : انسا انثى ! ... انا زوجة ! معناها : انثى عارية ... معناها اذن : انا العبدة، وهو السيد المطاع . لي التلبية، وله الطلب . لي الجوع وله الشبع . لي الانتظار ، وله ساعة التنفيذ ! » (١٨) .

أفليس منطقيا بعد هذا ، هذا الرفض لاقامة علاقة حتى مع الرجل المحبوب ، ان تشمر بالاختناق في كل مرة تكتشف فيها وضعها كأنثى في عيني الرجل : « .. وتاهت عيناه في وجهي حتى شعرت بأن عينييه تاكلان من شفتي ، وذقني ، ثم تنحدران الى صدري . فضربت الطاولة بقبضة يدي ، وحاولت الصراخ ! » (١٩) . بل انها ترفض حتى فكرة الامومة ، فكرة المطاء ، فكرة الينبوع الانثوي : « منظر اللحم ، لحسم والدتي ، يثير فرقي منها ! انها انثى . انها مصدر عطاء . انها ينبوع يتدفق ، تلزمه مجاري كثيرة ، واسعة عميقة ، ليصب فيها ... » (٢٠) .

نعم . انها تريد ان تتحرر ، وان تتحرر جنسيا . انها تريد ان تذهب لتقضي الليل في غرفة الرجل الذي تحب . فهذا تثبت تحررها . لكن ويح هذا الرجل اذا اراد مسها : انها ستتقلب آنذاك الى قطعة مقترسة تنهش يد كل من يريد ان ينالها او يحرقها من قيود « الماهية - الانثى » . ان يد الحبيب ، يد رجاء تستحيل الى اسراب ذباب ، لحظة تسلمها الى ظهر (ميرا) : « ... وتحركت يد رجاء ... وانزلت على ظهرها ، وحطت اليد القاسية على خصرها ، ثم تلاعبت الانامل الجليدية بفتحة فستانها عند الرقبة ، وتسلمت الى ظهرها كاسراب ذباب تركت لتوها قعر صحن دبس خروب .

« وعضت يدها تقطع رقيقة صقعة سرت في اصابع قدميها وصرخت : « رجاء . رجاء . اتفقنا على ألا تلمسني » (٢١) . وحين يسألها : « لا افهم . لا افهم كيف تقبلين مني عقد الفتنة . وكيف تزحفين معي الى غرفتي وتمانعين ... تمانعين » ، تجيبه : « لان عقد الفتنة يميزني عن الكلبة . والهرة . والبقرة ... عن أي انثى من الحيوان » (٢٢) .

وهي اذا كانت في غرفته ، فانها لم تات اليه كي تنام معه . كلا . لقد اتت اليه مدفوعة بدافع لا يستطيع الرجل ان يعرفه . اتت اليه لتثبت لنفسها انها تحررت ، انها لم تعد انثى ، بل هي انسان . واكثر من ذلك : لقد اتت لا لتثبت انها لم تعد انثى فحسب ، بل لتبرهن لنفسها ايضا على انها لن تكون انثى مرة اخرى ابدا : « انا في غرفتك لانني لا اخاف منك ، لا اخاف ابدا ان تبخلني ، أفهمت ؟ » (٢٣) .

« سألني باهتمام : لماذا لا تتزوجين ؟
 « انا ؟ » .

وهكذا تسجل المرأة اول فشل لها . انها تريد ان تتحرر من نظرة

- (١٧) « انا احيا » - ص ٢٥٠ .
 (١٨) : « انا احيا » ص ١٨٥ - ١٨٦ .
 (١٩) : « انا احيا » - ص ١٥١ .
 (٢٠) « انا احيا » - ص ١٠٩ .
 (٢١) : « الالهة المسوخة » لليلى بعلبكي - ص ١١٣ .
 (٢٢) - « الالهة المسوخة » ص ١١٥ .
 (٢٣) : « الالهة المسوخة » - ص ١١٥ .

المرأة في الرجل عيناه . وهما دوما عيناان لا لون لهما ، وهذا ما يجردهما من « ماديتهما » أكثر فأكثر : « ما لون عينيه ؟ لا اذكر ما لونهما ، لان في عينيه مزيجا من بريق اللثة ، والحرمان ، والالم ، والطلب ، والقسوة . في عينيه ألوان الأرض كلها » (٢٠) . هاتان هما عينا بهاء في نظر لينا . اما عائشة فانها لم تعرف ما لون عيني أحمد : « هما سوداوان ؟ زرقاوان ؟ انها « لا زالت تتسائل حتى الان !! » (٢١) . اما « ريم » فان اول سؤال تطرحه على نفسها حين شعرت بميل الى زياد ، هو : « ما الذي يستهويني في هذا الرجل ؟ عيناه ؟ » (٢٢) .

لكن ينبغي هنا ان نأخذ حذرنا من الوقوع في الخطأ الذي يرتكبه كل من يريد ارجاع كل شيء الى ما هو اجتماعي . والحق ان علم النفس يفرض علينا نفسه هنا الى جانب علم الاجتماع . ان الاخفاق في اقامة علاقة جنسية « مادية » مع الرجل ، لا يمكن ان يتفسر باشمئزاز المرأة من نظرة الرجل النهمه اليها فحسب . ان الميل الى الحب الافلاطوني لا ينمو في سن الرشد الا اذا دعمته مشاعر واحساسات وعقد من فترة الطفولة . والحق اننا لا نحاول هنا كشفا نفسيا ، الا اننا لا نستطيع ان نفرض النظر عن بروز عقدة الاب (وهي العقدة المقلبة لعقدة الام او لعقدة اوديب عند الفتى) بروزا باهرا عند بطلات روايتنا النسائية . ومن شأن هذه العقدة ، كما هو مقرر في التحليل النفسي ، ان تضفي جوا افلاطونيا « روحانيا » على علاقات الحب . فميرا تعيش في خوف من الموت دائم ، لكن هذا الخوف لا يبرره شيء سوى ان « اباه » قد مات . ان صورة والدها المعلقة على جدار الغرفة الكبيرة تعد عليها انفسها ، وتحصي عليها حركاتها . ولا تستطيع ميرا ان تتحرر ، ولا ان تقرّر الزواج من رجا الذي تحبه ، الا حين تمي ان الاموات اموات لا يحيون ، وان الصور لا تتكلم (٢٣) ، وتهجم على صورة والدها وتحطمها (٢٤) . اما عائشة ، في « لن نموت غدا » ، فان كل صفحة من الرواية تنطق بتعلقها الشديد بابيها ، بل انها تعترف بنفسها : « اني اشعر انه لو كان عندي مطلب هام في حياتي ناشئ عن مشكلة من مشاكل الشباب الحقيقية لما استطعت ان اخالف رأيه ان شاء ان يرفض طلبي » (٢٥) . ويكفي ان نقول ان علاقتها بالرجل ظلت افلاطونية حتى النهاية ، ويكفي انها اصيبت بنوبة عصبية رهيبه حين مات والدها ، وان وصف هذا الموت وهذه ألنوبة استغرق اثنتي عشرة صفحة (٢٦) من اصل مئتين وخمسين ! وانها لم تستطع ان تبني اول علاقة عاطفية ، حقيقية في رايها ، الا بعد موت الاب .

قلنا ان الشعور بالاختناق ، بالاستلاب ، هو الذي كان يسيطر الى الان على بطلات روايتنا النسائية ، حين يعاملهن الرجل ، ولو كان الرجل الحبيب ، معاملة الانثى . لهذا اختار معظمهن الهرب من مثل هذه العلاقة . لكن ثمة امرأة واحدة ترفع التحدي ، وترفض الهرب ، وتقرر ان تغير نظرة الرجل اليها لا برفضها بل بتجاوزها : انها ريم ، بطله « ايام معه » .

لقد حاولت في البداية ان تفرض على ماهيتها كائنسان ، لا كائني ، لكنها فوجئت به يقول حين رفضت تلبية ندائه ، نداء حرمانه : « قبل ان تشرحي لي شيئا ، اسمعي نصيحتي : تعلمي انت كيف تكونين امرأة ! انت لست امرأة ... » (٢٧) . حسنا . ستقبل . ستؤدي دورها كامرأة ، كائني ، لتثبت له ،

الرجل التي تشيؤها . لكنها في ارادتها التحرر من هذا الاستلاب ، تقع عن غير وعي منها ، في استلاب اخر ، بل اقول : في استلابين . ان الرجل الشرقي يعتبر المرأة « وسيلة » ، وسيلة لمتعته . حسنا . والمرأة الشرقية تريد ان تؤكد ذاتها ك « ذات » ، ك « غاية » . حسنا ايضا . لكنها كيف تؤكد ذاتيتها ؟ بان تحول الرجل بدوره الى « موضوع » الى « شيء » ، الى « وسيلة » . فكما استلبها هو ، وجعل منها وسيلة لمتعته ، تستلبه هي ، وتجعل منه وسيلة لتحررها . لقد استلب منها حريتها بان نظر اليها على انها انثى ، وهي تستلب حريته حين « تفرض » عليه فرضا لا يرى فيها الانثى . لكنه لا يستطيع الا يرى فيها الانثى . لانها ، أولا ، انثى بالفعل . ولانه هو نفسه ، ثانيا ، لم يتحرر بمسند ما يزال رجلا شرقيا .

ان « بهاء » شاب يشكو ، كسائر شباب الشرق ، من الحرمان . انه لا يستطيع ان يجمع في نفسه جميع الصفات والمثل العليا التي قد تطمح فتاة رومانتكية في ان تجدها فيه . واذا كانت المرأة الشرقية عبدة الرجل ، فان الرجل الشرقي هو عبد الحرمان . ان بهاء العراقي لم ير المرأة في حياته قط قبل ان ياتي الى بيروت . فالنساء في بلده كن « كالقناني المتحركة » (٢٤) . انه يقول للينا : « انت لا تفهمين للحرمان معنى . أي انسان غيري لم يذق الحرمان المجرم الذي يلاحقني . حرمان ، حرمان . ساشرح لك معناه ... » (٢٥) . انه يريد ان ياكل من الثمرة المحرمة حتى تشمئز نفسه من الثمرة المحرمة : « اسمعي ... كنت لا اعرف وجه امرأة ، فاقول - الم يقلل - تقدس اسمهم - المجتهدون والعلماء في الكتاب الفلاني ، ان رؤية وجه امرأة لا تصلك بها قرابة ، جريمة لا يغفرها من خلق وجه المرأة ؟ ووعدت نفسي بانني ساراه : ساشبع من النساء . ساتمخ من النساء . سيجيش القرف في نفسي من تكديس وجوه النساء حولي ! » (٢٦) . ولهذا يجيء الى بيروت ليرى المرأة ، ليشبع من المرأة . لكن نفسه كانت تلابى النساء « المبتذلات » . ولم يجد من مخرج له سوى السينما : « الى السينما ، الى السينما . ستراه . ستراه عارية . ستراه ناثرة . ستراهها مجرمة . ستراه بريئة . ستراه عذراء . ستراهها مظلومة » (٢٧) . وكما ان الزنازاة التي عاشت فيها المرأة الشرقية ، فرضت عليها الا تبحث الا عن منفذ واحد : نكران اتوثتها ، كذلك فان الحرمان الذي عاش فيه الرجل الشرقي يفرض عليه الا يبحث الا عن منفذ للخلاص واحد : المرأة ، جسد المرأة . فبهاء ، رغم حبه وتقديره للينا ، ورغم ادراكه بانها تختلف عن الاخريات ، لا يستطيع الا ان يصرخ في وجهها : « انت .. انت لست اكثر من واحدة من تلك النساء الكثيرات . انت مثلهن : انثى . لك ساق . لك قمة نهدين . لك زند عار ... » (٢٨) .

ان حرمانه يفرض عليه ان يرى فيها الانثى ، وزنازاتها تفسر على انها تحجب عنه صورتها كائني . ولهذا تفشل علاقات الحب في معظم روايات كائياتنا . ان الشرقية لا ترفض على الشرقي جسدها فحسب ، بل انها لا تستطيع ان تتصور ان بمقدوره ان يستمد منها لذة ، بل انها تخاف من هذه الفكرة (٢٩) .

انها تريد ان يعترف بواقعها ، وبارادتها ، لكنها تأبى الاعتراف بواقعها ، وبارادته . واذا كان هو ينظر اليها نظرة مادية ، فهي تنظر اليه نظرة لا مادية ، او « روحية » كما يقال . أنه لا يرى الا شعرها وشفتيها وعنتها وصدرها . أما هي فلا ترى منه الا ذلك الجزء من جسده الأكثر لامادية : عينيه . وبالفعل ، انه لما يلفت الانتباه ان جميع قصص الحب في الرواية النسائية تبدأ عن طريق العينين . ان اول ما يسترعي انتباه

(٢٠) : « انا احيا » - ص ١٣٨ .

(٢١) : « لن نموت غدا » - ص ٢٥٠ .

(٢٢) : « ايام معه » - ص ٥١ .

(٢٣) : « الالهة المسوخة » - ص ١٧٣ .

(٢٤) : « الالهة المسوخة » - ص ١٧٤ - ١٧٥ .

(٢٥) : « لن نموت غدا » - ص ٢٣ .

(٢٦) : « لن نموت غدا » - من ص ١٠١ الى ١١٢ .

(٢٧) : « ايام معه » - ص ١٢٨ .

(٢٤) : « انا احيا » - ص ١٥٥ .

(٢٥) : « انا احيا » - ص ١٦٦ .

(٢٦) : « انا احيا » - ص ١٦٧ .

(٢٧) : « انا احيا » - ص ١٦٩ .

(٢٨) : « انا احيا » - ص ١٧٠ .

(٢٩) : « انا احيا » - ص ١٥٦ .

فشل الحب الذي وقفت حياتها عليه ، بل كان ألم المرأة المتحدية التي اكتشفت انها لم تستطع ان تنجح في تحديها ، لم تستطع ان تثبت ما كانت تريد اثباته . وبالأحرى انه ليس الألم الذي شعرت به ، بل الذل : « انه يأتي الي دائما ، لا لانه يحبني ، لكن لمجرد انه بحاجة الى امرأة .. وانا .. انا .. يا آنا .. انا امرأة يعرف انها دوما في انتظاره ! وشعرت بشيء من الذل » (٤١) .

لقد فشلت لعبة الاستسلام . فلتبدأ اذن لعبة الانتقام والفيرة : « لماذا لا يغار زياد ؟ لماذا ؟ انه حتما لا يحبني .. ولن يحبني الا اذا فقدني .. لانه ، يومها ، سيتعرف علي ! بلى ... يجب ان اتركه ... لابقى معه .. » (٤٢) .

وبالطبع ، فان اللعبة تنجح ، وها هو زياد يأتي صافرا ، مقترفا بـ « انسانية » ريم : « حبيتي .. حبيتي .. لا تحسب من عمري ، هذه الايام العشرون التي قضيتها ، بعيدا عنك .. انت اغلى ما في وجودي ، يا ريم ... » (٤٣) . ويسألها من الرجل الآخر ، عن ذاك الذي كان هو الآخر وسيلة لاثارة غيرة زياد . ولم تفهم هي من سؤاله هذا الا : « زياد يغار ! هذا اكثر من ان اصدق .. » (٤٤) . وهنا ترسم على شفيتها علام الغفر : « انه الان يحبني ، انه الان الرجل الذي تمنيت دائما ان يكون ، ولكن حبه اليوم لا يسمعني ، ولا يحملني الى هذا العالم الجميل ، عالم الاحلام ، والموسيقى ، والشباب . ان حبه اليوم يرضي غروري ، ويهد الي تقتي بنفسي » (٤٥) .

لقد آن الاوان لاسدال الستار اذن ، لآخراج « الممثل » بعد ان ادى الدور المطلوب منه . لكن لا بد من الاجهاز عليه تماما ، اذ لا يزال فيه بصيص من حياة : فنه ! ويتم الاجهاز حين يأتي ليقول لها صافرا ايضا : « لا شيء غيرك له قيمة عندي .. وفني .. فني الذي اقدس .. لم يعد يهمني .. سأتركه من اجلك » ، بينما هي تفكر : « تقهر منافسي في حب زياد ! هوى الملك الذي كان يتربع على عرش حياته ، لاجلس انسا على هذا العرش ! » (٤٦) .

وبعد هذا فمن الطبيعي ان تفشل ريم في حبها ، كما فشلت من قبل لينا وعائشة . ان الحب لا يقوم الا بين ذات وذات ، وبين حرية وحرية . وما الحب اصلا الا اعتراف متبادل بين كل ذات بذاتية الآخر . ان كل نظرة الى الآخر تشيؤه ، تحوله الى موضوع . والذات حين تشيء الآخر ، تتحول هي بدورها الى شيء . ان « الشيء » لا يستطيع ان يوحى الي بانسانيتي . الشيء الوحيد الذي يوحى الي بانسانيتي هو الانسان . ويكون الحب حين استطاع ان اعني الآخر كذات ، لا كشيء . وحين استطاع بالنالي ان اعني ذاتي بوعي ذاتية الآخر ، وهذا على الضبط ما يبدو ان لينا وعائشة وريم لم يستطعن ادراكه . لقد اردن ان يؤكدن ذاتيتهن ، ضد نظرة الرجل المشيئة لهن ، بان يحولن الرجل بدوره الى شيء . وهكذا وقعن في التشيؤ من جديد ، لان « الشيء » لا يستطيع الا ان يرجع لي صورة متشيئة عن ذاتي . وهنا يكمن الاستلاب الزوجي : انهن اولا « شيء » في نظر الرجل ، ثم انهن يحولن انفسهن الى شيء حين يحولن الرجل الى شيء . ومن هنا كانت رغبتهم في الهرب الى عالم الفن : ومن هنا يقعن في استلاب ثالث ، لان الهرب هو ، بعد كل شيء ، استلاب .

لكن ما سبب هذه الاستلابات المتلاحقة ؟ انه يمكن ، بكل بساطة ، في طرح المشكلة طرحا خاطئا . ان كانبائنا لم يدركن بعد ان الرجل الشرقي يستلب المرأة الشرقية ، لا لانه يريد ذلك ولا سعيا وراء متعة



ليلي عسيران

★ ————— ★

من ثم ، انها ايضا انسان . ذلك انها تعلم انها لو رفضت نداه ، ولو حاولت ان تقنعه قبلها بانسانيتها ، فانه لن يتاح لها حتى المجال لتقنعه بلي شيء ، لانه سيكون قد اقلت من بين يديها . انه ليس الحب اذن ، بل هو الاصرار على اثبات انسانيتها . لقد رفضت البطولات السابقات ، اثباتا لانسانيتهن . وهي تقبل كي تثبت ايضا . وهكذا تستسلم له وهي تفكر :

« لم اشعر بضغفي ، لانني لبيت نداه بملء ارادتي ، وانسا مستجمة وعيي ، ومالكة اعصابي تماما . كنت اعرف ما اريد ، ووافقة بما اريد ، ومقررة ان استمر في تجربتي مع زياد حتى نهايتها ... ولكنني شعرت برخصه هو ! انه اصغر من ان يترفع عن الماديات ... ولكنني ساقى معه ، والايام بيننا .. سيعلمني ، كما يقول ، كيف اكون امرأة واقمية وفنانة ، لا باس ، قد ينفعني ذلك في المستقبل . اما انا ، فاعلم هذا الرجل ، ذا العيون المتحجرة ، والعاطفة التجارية ، هذا الرجل الذي هو اقرب الى المادة منه الى الحياة ، ساعلم هذا الرجل الذي احب ، كيف يكون انسانا ... » (٣٨) .

ورغم الاطار العاطفي العنيف الذي يلف رواية « ايام معه » فاننا لن نخدع به ، ونحن نعلم النتيجة سلفا . فالرجل ، وهنا ايضا ، وسيلة . عليه ان يؤدي دوره ، ثم يترك خشبة المسرح . عليه ، بكل بساطة ، ان يلقي هذه الجملة الوحيدة : ريم ، انت انسان ، لا انشيء . ثم ينسحب . واندالك ستستطيع ريم ان تلقي نظرة موضوعية على علاقتها معه ، وان تصورها لنا بشكل موضوعي كتجربة استطاعت معها ان تخرج منصورة ، وقد اثبتت ما كانت تريد ان تثبته . اجل ، بعد ان يسدل الستار على « التمثيلية - البرهان » هذه ، ستستطيع ريم ان تشعر بحريتها ، وان تعود بذاكرتها الى الماضي ، لتقول بالحرف الواحد ، وهي تقدم لنا التمثيلية : « واخذت استعيد الذكريات دون ان احياها ، كائني اشاهد شريطا سينمائيا ، تدور حوادثه امام عيوني ، ولا يؤثر في نفسي بشيء » (٣٩) .

لقد استسلمت لزياد اذن كي تثبت له انها انسان . وتبدأ علاقة الحب . لكن زيادا فنان . انه لا يصير على القيود ، فالحب في نظره فان والفن باق خالد . والفن يحتاج الى اكثر من علاقة واحدة باكثر من امرأة واحدة . ويصارعها بذلك (٤٠) . وتشعر بطعنة . لكن الألم الذي شعرت به ، بخلاف ماكان متوقعا ، لم يكن ألم العاشقة التي ادركت

- (٤١) : « ايام معه » - ص ٢١٢ .
- (٤٢) : « ايام معه » - ص ٢١٣ .
- (٤٣) : « ايام معه » - ص ٢٢١ .
- (٤٤) : « ايام معه » - ص ٢٢٢ .
- (٤٥) : « ايام معه » - ص ٢٢٣ .
- (٤٦) : « ايام معه » - ص ٣٤٢ .

- (٣٨) : « ايام معه » - ص ١٣٣ .
- (٣٩) : « ايام معه » - ص ٥ .
- (٤٠) : « ايام معه » - ص ٢١١ .

مادية صرف. كما يحلو لهن ان يتصورن ، بل لانه هو نفسه مستلب . وهو مستلب لان مجتمعه بالذات مستلب .

لا ريب في ان بهاء يشمر باستلابه ، ولهذا انتمى الى الحزب الشيوعي . لكن لينا لم تستطع ان تفهم هذه الحقيقة . لم تستطع ان تفهم المدلول العميق للكلمة التي قالها لها بهاء : « انا جبان . لانني سلبت حقاً من حقوقي ، حين حرمت من رؤية المرأة انساناً ! » (٤٧) . لم تستطع ان تفهم انه هو نفسه يشمر بالاستلاب حين يدرك انه يستلب المرأة بنظرته المادية اليها . ولان كاتباتنا لم يستطعن ان يفهم هذه الحقيقة ، تصورن ان العلاقة بين الرجل والمرأة هي علاقة تحد : من سيستطيع ان يشيء الآخر ؟ ولان لينا لم تستطع ان تفهم ان بهاء يتألم من استلابه ، راحت لتتهمه بأنه جبان ، كاذب ، متكبر مفرور ! (٤٨) وراحت تعارض ايمانه بالحزب ، بأسطورتها عن الفردية وعن انطلاقة الفرد (٤٩) . وريم ، هل استطاعت ان تفهم بدورها ان زيادا ، حين يضع الفن هدفاً اسمي له ، انما يحاول هو الآخر ان يهرب من استلابه ؟ اذن فبطلاتنا لا يعترفن الا باستلاب واحد ، الاستلاب الناشئ عن نظرة الرجل اليهن . لكنهن لا يدركن ان الرجل هو نفسه مستلب ، وان استلابه يرجع الى استلاب المجتمع . وهن لا يستطعن ان يدركن ايضا انهن مستليات حتى قبل ان يستلبهن الرجل ، مستليات لارتباطهن بمجتمع مستلب . ولهذا فانهن يلقين المسؤولية على الرجل دوماً ، ولهذا فانهن يرفمن في وجهه التحدي بدل ان يتضامن معه للقضاء على استلابه واستلابهن واستلاب المجتمع في آن واحد معاً . قد يقول البعض : هذا غير صحيح ، والدليل على ان المرأة واعية لاستلابها ، للفراغ الذي تعيشه ، انها تحاول ان تعمل ، كالرجل ، لعلمها ان الطريق الوحيد لتحررها من استلابها هو ان تكسب حياتها وقوتها بنفسها . لكنني لاحظت هنا - وهذه ملاحظة مثيرة للفضول - ان اقدامها على العمل ليس الا حركة ، بادرة تمثيلية ، ودليالي على ذلك ان كاتباتنا اخترن لبطلاتهن اسرة غنية ، ولينا وعائشة وريم لا يقررن العمل لانهن بحاجة حقيقية ، بحاجة « اقتصادية » للعمل ، بل لانهن يردن ان يشبتن لانفسهن انهن تحررن من سيطرة الاهل ، من سيطرة المجتمع . والحق انهن لو كن صادقات في قرارهن هذا ، لما اكتفين بأن يعملن ، بل لرفضن ايضا ارتباطهن الاقتصادي بأسرهن . ان ابن الراسمالي لا يصبغ اشتراكياً ، مجرد انه قرر الانتساب الى الحزب الاشتراكي . ان ابن الراسمالي لا يصبح اشتراكياً الا اذا قطع كل علاقة له مع ابيه ، وانكر ان يكون له أي حق في المال الذي سيخلفه له ابوه . انني لا افهم ان تريد لينا او عائشة او ريم التحرر من سيطرة الاهل عن طريق العمل ، في الوقت نفسه الذي يسمح لانهن فيه التمتع بامتيازاتهن كبنات اسر غنية : من مأكول وملبس ومسكن فاخر . انهن لا يشبتن انهن تحررن عن طريق العمل ، بل يؤكدن ، على العكس ، امتيازاتهن كبنات اسر

(٤٧) : « انا احيا » - ص ١٥٦ .

(٤٨) : « انا احيا » - ص ١٦٧ .

(٤٩) : « انا احيا » - ص ١٦٢ .

في البحرين

تطلب « الاداب » وكتب « دار الاداب »

من

الشركة العربية للوكالات والتوزيع

شارع المتنبي

راسمالية . ان الاميزة الاولى للراسمالي على العامل هو انه حر : حر في ان يعمل او لا يعمل . وهذا هو شأن عائشة ولينا وريم بالنبض . انهن حرات في ان يعملن ، حريتهن في ألا يعملن . ولن يكون العمل وسيلة لتحررهن ما دام امتيازاً . انه لن يصبح كذلك الا عندما يصبح حاجة ، حاجة اقتصادية على وجه التحديد .

ولدينا مثال اخر على ان المرأة لا تعي استلابها : نعاص ، وعلى انها تكفي بالقاء النبعة في استلابها على الرجل وحده . وهذا المثال هو حالة « عائدة » في « الالهة المسوخة » . ان عائدة تريد ان تكون أما . لكن زوجها « نديم » يرفض ان يحقق امتيتها هذه . وما تريد ان يلبى بعلبكي ان تؤكد بواسطه هذه العلاقة هو ان من مظاهر استلاب الرجل للمرأة ، تصفه في تقرير مصير عاطفة الامومة فيها . ولكن لم هذا النصف من جانب نديم ؟ لانه اكتشف ، ليلة زفافه ، ان عائدة ليست بالصدراء . اكتشف ان « الجدار المقدس » (٥٠) منهار . وتريدنا ليلي البعلبكي ان تثور على هذا الرجل ، ان نستنكر تعلقه الفيتيشي بالجدار المقدس . لكننا لا نستطيع ، مخالفين بذلك رغبة الانسة بعلبكي ، ان نلقي النبعة كلها على نديم وحده . والحقيقة انه ليس هو وحده الذي يصيد الجدار المقدس عبادة فيتيشية . انها عائدة ايضا التي تنظر الى ذلك الجدار نظرة فيتيشية . ولقد كنا سنقف الى جانبها لو انها فقدت ذلك الجدار بملء ارادتها ، لو انها قررت ان تفقده بكامل وعيها . وهي لو فعلت ذلك ، لا ثبتت انها قد تخلصت من استلاب الجدار المقدس . لكنها لم تفعل ذلك . ان استلابها نفسها من خلال فكرة « الجدار المقدس » يعادل تماماً استلاب نديم لها من خلال الفكرة ذاتها . ولو انها كانت لا تنظر الى « الجدار المقدس » نظرة فيتيشية ، فهل كانت ستبترق ففقه بحادثة لم يكن لارادتها ولوعيتها دخل فيها ؟ لقد اختارت موت امها كي تبرد ففقه هذا الجدار . كانت تدرس في لندن حين جاءها نعي امها ، ففقدت وعيها (٥١) ، ولم تستيقظ من هذه الغيبوبة الا وقد تمت عملية تحطيم « الجدار المقدس » بين ذراعي الطالب الهندي الذي أنقلها . انها لم تصل بعد الى المستوى الذي تقرر به بملء ارادتها ان تتخلص من « فيتيش » الجدار المقدس . انها بحاجة الى صدمة عاطفية ، الى غيبوبة ، الى كارثة كموت الام ، كي تستطيع ان تقدم على الخطوة « العاسمة » . نستطيع بعد هذا ان نستنكر استلاب الرجل لشرقي لها ، دون ان نستنكر في الوقت نفسه استلابها نفسها ؟

وليس عجيباً ، بعد هذا الطرح الخاطيء لمشكلة المرأة ان تنتهي بطلاتنا ، او بالاحرى كاتباتنا ، الى حل خاطيء . واتكلم هنا بشكل خاص عن عائشة وريم اللتين تقرران ان تقفا حياتهما ونفسهما على الفن ، على الكتابة . وهذا ما يقودنا بالتالي الى اخر استلاب ، واخطر استلاب ، توقع المرأة نفسها فيه . اما لماذا لا يمكن ان تكون الكتابة حلاً لمشكلة المرأة ، لمشكلة عائشة او ريم ، فهذا بكل بساطة لانه ليست كل امرأة بقادرة على الكتابة . لكننا لانهم هنا باختيار عائشة او ريم ، بقدر ما نهم باختيار ليلي البعلبكي وكوليت سهيل وليلي عسيران انفسهن للكتابة .

لقد راينا في مطلع هذا البحث ان وراء كل كتابة مشروع تغيير . وراينا ان المرأة تكتب لتغير نظره الرجل اليها ، فلا يعتبرها من الان فصاعداً « امرأة » . لكننا لاحظنا اننا بتنا نطلق هذه الصفة لا على المرأة وحدها ، بل ايضا على المشروع بالذات الذي تحاول عن طريقه التحرر من هذا الاستلاب ، ان مجرد كلامنا عن « رواية نسائية »

(٥٠) : « الالهة المسوخة » - ص ٣١ .

(٥١) : « الالهة المسوخة » - ص ٣٢ .

يعني الحكم بفشل مشروع التغيير الذي كانت تستهدفه .
فلماذا ؟

في الحقيقة لابد لنا هنا من ان نميز مرحلتين اثنتين
في مشروع الكتابة : المرحلة الاولى هي مرحلة الكتابة
بالذات ، والمرحلة الثانية هي مرحلة اتصال ماكتب ، اي
مرحلة النشر . واذا كان مشروع الكتابة صرف مشروعاً
فردياً ، فان مشروع النشر مشروع جماعي واجتماعي فني
ان واحد معا . فمن المعلوم ، لدى الجميع ، ان ليس كل
ما يكتب ، يستحق النشر . كما انه من المعلوم ان ليس كل
ما ينشر ، كان يستحق ان ينشر . ومع ذلك فان دور النشر
تقبل اقبالا عجيبا على نشر كل ما تكتبه يراعة امرأة ، سواء
اكان غشا ام سميئا .

وليس هنا المجال للتكلم عن « فنية » الرواية النسائية
العربية ، الا ان كل مطلع على فن الرواية يستطيع ان يلحظ
بيداهة الضعف الفني الصارخ في الرواية النسائية العربية ،
ونستطيع ان نوجز هذا الضعف فيما يلي : ضجيج الالفاظ
عند ليلى البعلبكي ، والاعتماد على عامل الصدفة لدى
كوليت سهيل في « ايام معا » ، وسيطرة النزعة الثقافية
والاخلاقية التجريدية التعميمية لدى ليلى عسيان في
« لن نموت غدا » . والحق ان العيب الاخير الذي تشكو
منه رواية « لن نموت غدا » عيب مشترك بين مختلف
الروايات النسائية ، حتى انه ليخيل للقاريء احيانا ان
كاتبها كاهن او شيخ يعظ ، لا فنان يبدع .

اقول : رغم هذا الضعف الفني الخطير ، فان دور
النشر تقبل اقبالا عجيبا على نشر الرواية النسائية . واني
استطيع ان اجزم بانه لو كان الكاتب رجلا ، لما اخذت معظم
الروايات النسائية طريقها الى القاريء . وهكذا تتضح
لكل ذي عينين هذه البديهة الصارخة : المرأة في بلادنا
تكتب كي لا يرى الناس فيها انثى ، فتقبل عليها دور النشر
ويصفق لها الجمهور لا لشيء الا لانها انثى . لقد اصبحت
كاتباتنا اليوم اشبه بنجوم السينما . ان صورهن واخبارهن
تحتل صدور الصحف والمجلات ، وقد يقول البعض ان
كاتباتنا لا دخل لهن في هذا الاستلاب ، لكنني اساءل : لم
قبلن اذن بهذه الشهرة الفارغة ، بل ولم يشجعنها ؟

تدعي كاتباتنا بانهن نائرات على المجتمع . لكن الم
يخطر لهن ان يتساءلن : لماذا يحتضنهن المجتمع ويسلط
الاضواء المغرية عليهن ؟ ان عهدنا بالكتاب والمفكرين الثوريين
ان يضطهدهم المجتمع الذي ثاروا عليه ، فما بال مجتمعتنا
يحتضن كاتباتنا « النائرات » عليه ؟ هل تغير مجتمعتنا ؟
كلا ، لكنه يعرف ، على ما يبدو ، ان ثورة كاتباتنا ليست
بالثورة الحقيقية ، او هو يقدر ، على الاقل ، انها ثورة
لا خطر منها عليه . او هو يحاول ، على احسن الاحوال ،
ان يقضي على هذه الثورة بتبنيه اياها واحتضانها لها .

ان المصير المحتم لكل نائز حقيقي ان يصبح ، بل ان
يطرد خارج المجتمع ، الى ان تنتصر ثورة هذا النائز ، ولن
نستطيع ابدا ان نعتبر المرأة في بلادنا نائرة مادام المجتمع
يدمج « ثورتها » به ، مادام المجتمع يهمل « لثورتها » عليه ،
بل اكثر من ذلك ، اننا سنقول : ان مثل هذه الثورة
« المزيفة » هي تأخير وعرقلة للثورة الحقيقية للمرأة ،
تأخير وعرقلة للانقلاب الاجتماعي الذي تزعم كاتباتنا انهن
يدعون اليه .

قربا :

سلسلة القصص العالمية

وفيها تقدم دار الاداب ارووع ما كتبه
كبار ادباء العالم من القصص الطويلة
والقصيرة .

انتظروا الحلقة الاولى :

قصص سارت

في كتاب واحد ضخيم يضم القصص التالية :
الجنار - الغرفة - ابروسترات -
صميمية - طفولة قائد - صداقة عجيبة

نقدنا عن الفرنسية

الدكتور سيميل اريس

والحلقة الثانية :

قصص كامو

في كتاب واحد ضخيم يضم القصص التالية :
الغريب - الزوجة الخائنة - الجاحد - البكم
الضيف - جوناس - الحجر الذي ينبت

ترجمة

عايدة مطرجي اريس

منشورات دار الاداب

جورج طرايشي

طب



الشخصية اليهودية

في الرواية الصهيونية المعاصرة

بقلم غسان كنفاني

ان التفوق الفكري والخلقي والبدني للبطل اليهودي هو مبرره في اقامة دولة .. ولكن هذا التبرير يبقى ناقصا : اذا كان التفوق اليهودي هو ميرر البطل الروائي الصهيوني في انشاء دولة يستحقها وتستحقه فما هي مبرراته « لاقتلاع » شعب آخر في سبيل السيطرة على مكانه ؟ ان هذا السؤال يقود الى ممر نازي خطر .. ورغم ذلك فقد استطاعت الروايات التي الفت قبل عام ١٩٤٨ ان تدور حوله ، ولكن الروايات التي كتبت بعد ١٩٤٨ كان عليها ان تواجهه ، ومن سوء حظها انها كلفت « ليون اورييس » بهذه المواجهة في « اكسودس » ..

- ١ -

« الارض الجديدة القديمة » (٢) رواية يوتوبية كتبها تيودور هرتزل ، المفكر الصهيوني المعروف في اواسط القرن التاسع عشر تقريبا ، وتخيل فيها فلسطين كدولة يهودية عام ١٩٢٣ ..

الا ان المشاكل التي كان على الرواية ان تواجهها تخطتها بكل سطحية وغباء ، ذلك انه لم يخطر على بال هرتزل وهو يتنبأ عن احوال فلسطين بعد حوالي ٧٠ عاما من كتابة « الارض الجديدة القديمة » لم يخطر على باله شيء اسمه قومية ، وبقي يعتقد بان فلسطين سوف تبقى جزءا من الامبراطورية العثمانية ، ولم يفكر قط بان اللغة العبرية سوف تصلح لتكون لغة الدولة ولذلك فقد جعل يهود فلسطين يتبنون - في روايته - اللغة الانكليزية ، « لم تكن لديه فكرة واضحة عن فلسطين كبلد عاش فيه العرب قرونا وما زالوا يعيشون » (٣) ورغم ذلك فان العرب في الرواية قد اعتبروا قدوم اليهود الى فلسطين بركة ونعمة ، فالاراضي قد ارتفع ثمنها ورشيد بك (شخصية عربية في الرواية) قد باع ارضه مثلما فعل الجميع ليشاركوا في بناء المجتمع الجديد .. (٤) واليهود هم ، بايجاز ، سبب الخير العميم ولولاهم لبقى القديم على قدمه والسيء على سؤله ولواصل العرب في فلسطين حياة الجهل والظلام .. على ان رواية هرتزل ، وان حاولت الدوران حول الفخ ببراعة (لا يهمننا ان نعرف فيما اذا كان منشؤها جهل

حين يتعامل كاتب الرواية الصهيونية (١) مع ابطاله يقع ، حتما ، في فخ منصوب مسبقا ، وما يلبث هذا الفخ ان يضحي شغل الابطال الشاغل سواء بمعالجته مباشرة او بمحاولة الالتفاف حوله . ومهما كانت براعة المؤلف في تغييب اهمية هذا الفخ فانه سوف يبقى ابرز علامة في الرواية ، وسوف تبرز ضرورة مواجهته مباشرة وراء كل موقف حاسم او انعطاف جذري . ولذلك كله فانه يضحي ، دائما ومن جديد ، محور المواقف الانية والدائمة والزاوية الانسانية او الخلقية للمشهد بأكمله .

هذا الفخ هو ، بكل بساطة ، وجوب تقديم المبرر المقنع الذي حمل البطل اليهودي على المجيء الى فلسطين كجزء من خطة سياسية ترمي الى تكريسها دولة يهودية ، وسوف نسارع الى القول بان التبرير التقليدي الذي يستعمله منطقة الصهيونيين لا يلائم أي عمل روائي جاد ، فانه من المضحك حتما ان يقول بطل رواية يهودي انه انما جاء الى فلسطين لان اجداده احتلوها قبل اكثر من ثلاثة آلاف عام ولفترة وجيزة ، وما من شك في ان هذا البطل مطالب بتقديم تبرير اكثر معقولة ، لا لسبب قدومه الى فلسطين ، فقط ، بل للسبب الذي من اجله رفض مبدا الذوبان في المجتمعات التي عاش فيها عشرات من القرون . اذا وقفنا عند هذه النقطة فقد يكون بوسعنا ان نلتقط تفسيراً لظاهرة البطولية المبالغ فيه في الروايات الصهيونية ، عقدة التفوق - اذا جاز لنا التعبير ، التي كثيرا ما تنفرد ، مباشرة او غير مباشرة ، في تقديم التبرير الضائع والتي سوف تستمر رديفا للبطل اليهودي في الرواية الصهيونية ، تنمو نموا هائلا ثم تنحسر - نتيجة للضغوط التي سببتها انحسارات النظريات العرقية بعد انهزام النازية - لتبرز من جديد ، بشكل جديد ، في الروايات الصهيونية المعاصرة .. ان الخيط الذي ينظم ابطال الروايات الصهيونية منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين جاء ليرسم غشاوة امام التساؤل الذي تطرحه « عودة » البطل الصهيوني السى فلسطين ، كأنما يحاول العمل الروائي الصهيوني ان يعتبر

(١) نعني بالرواية الصهيونية ، خلال هذه الدراسة ، الرواية التي يتعامل ابطالها بشكل مباشر او غير مباشر مع الاهداف السياسية للحركة الصهيونية التي ولدت بمؤتمر بال في نهاية القرن التاسع عشر بغض النظر عما اذا كانت من نتائج الصهيونية السياسية او من مسبباتها .

- (٢) « ALT - NEULAND »
NEWOUTLOOK No 7 (29)
NEWOUTLOOK No 8 (39)
(٣) -
(٤) -



يال دايان



كوستلر

فلسطين هم ضحايا او رواد بمعنى ابطال .. وهكذا نرى بان شخصية « الرائد البطل » هي من صنع الروائيين اللاحقين ، ويبدو روبن وولنرود ، استاذ الادب العبري في جامعة بروكلن ، يبدو مضحكا حين يقرر ان غياب « البطل الرائد » في اعمال « الادباء اليهود الرواد » الروائية والشعرية ، وانعدام سيرهم وسير المشاق البطولية التي تغلبوا عليها ، كل ذلك مرده الى ان اولئك الرواد لم يشاهدوا فلسطين الحقيقية حين وصولهم ، بل فلسطين التوراتية الخيالية ! (٩) والواقع ان وولنرود مضطر لمثل هذا التبرير لان شخصية « اليهودي الرائد » سوف تحتل مكانا مرموقا على ايدي الروائيين الذين جاؤوا بعد « الرواد » وبنوا على اكتافهم شخصية اليهودي المتفوق ، مثلما حصل في اكسودس ، بشكل خاص ، وفي اعمال الكتاب اليهود الاوروبيين .

بعد مرور تلك الفترة بوسعنا ان نميز بطلا واحدا يعيش في ثلاث روايات صهيونية تشكل ، عمليا ، ثلاثة في منطق الزمن : الاولى هي رواية آرثر كوستلر (لصوص في الليل) التي كتبها حوالي عام ١٩٤٥ ، والثانية هي رواية « اكسودس » ، لليون اوديس ، التي نشرت عام ١٩٥٦ ولكنها ركزت على فترة زمنية تمتد بين ١٩٤٤ - ١٩٤٨ تقريبا ، ثم رواية الكاتبة الشابة يائيل دايان « طوبى للخائفين » التي نشرت عام ١٩٦٠ والتي تناولت فترة ما بعد ١٩٤٨ وحتى ١٩٦٠ .

٢ -

آرثر كوستلر روائي بارع ، ولذلك فانه حريص على عدم السقوط في الفخ المنسوب امامه ، انه يشعر بالخطر شعورا يرافقه في كل فصول الرواية ، ولذلك فهو يحمل الموقف الحاسم لمنطق صحفي اميركي غاضب ، ويتسرك للبطل اليهودي (جوزيف) فرصة ابداء رأيه خلال مناقشاته لرفاقه اليهود وهكذا فان وجهة النظر اليهودية الصرفة

هرتزل ، كما يقول النقاد ، او ذكائه وبعد نظره) فانها لم تنج نهائيا من أعراض السقوط : فاليهود الذين سيأتون لإنشاء دولة في فلسطين لن يعمروا الشرق الاوسط فقط ، بل افريقيا ايضا ، وهم - يجب ان لا ننسى ذلك - **الحل الوحيد** لظلام المنطقة ..

ولكن الفخ الذي دار حوله هرتزل سقط فيه الروائي الانكليزي ، رئيس الوزارة البريطانية ، بنيامين دزرائيلي في كتابه « دافيد آروي » الذي نشره عام ١٨٣٣ .. وبالرغم من عدم توضح افكار صهيونية حاسمة في هذه الزاوية الا انها كانت ذات ضرورة قصوى كعمل تمهيدي ، ففيها يسجل دزرائيلي آراء عرقية متطرفة تذكر بالنظريات العرقية التي ستنمو في المانيا بعد مئة سنة من ذلك التاريخ ، ويكرس دزرائيلي فكرة نقاء العرق ، وتفوق العبريين ، ويجعل من سيدونيا ، بطل الرواية ، بوقا لجمل من هذا الطراز يحفل بها الكتاب .. ولقد برز هذا التشدد العرقي بروزا واضحا دفع الى مناقشات حادة شهدتها الصحافة البريطانية ايامذاك ، ويهمننا ممن شاركوا في تلك المناقشات جورج اليوت ، التي كتبت عام ١٨٤٨ تنتقد عرقية دزرائيلي بعنف ، وما لبثت ، عام ١٨٦٧ ، ان دفعت للنشر روايتها « دافيد ديروندا » التي « نصبت اليهودي الطيب في الادب الانكليزي ، وصار بوسعها ان تزيد من الوثائق الميالة للصهيونية » (٥) ولكنها تهربت ببراعة من الفخ التقليدي ، وبالرغم من شكلية الحل الذي ارتأته بقولها ان معنى الشعب المختار هو كونه قد اختير لخدم الشعوب الاخرى ، الا ان ابطال الرواية اليهود كرروا نموذج المتفوق ، واضافت جورج اليوت الى تفوقهم الفكري اسطورة نبوتهم السياسية فجعلت الرواية ذات هدف سياسي مباشر (٦) .

٢ -

في نهاية القرن التاسع عشر بدأت الهجرة اليهودية الى فلسطين تتخذ شكلها العملي ، وتنشأ ، في هذه الفترة ، طبقة من الكتاب اليهود نفذوا اعمالهم الادبية فوق ارض فلسطين ، الا ان شخصية « الرائد » (٧) ما لبث ان لبسها ابطال يهود من هذه الفترة في الاعمال الروائية اليهودية التالية ، وانه من الغريب حقا ان الرواية اليهودية ، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والتي كتبت على ارض فلسطين ذاتها لم تذكر شيئا عن هذا « الرائد » .. ان دافيد شمعوني ، مثلا ، الذي وصل الى ارض فلسطين عام ١٩٠٩ يكتب عن رجل اسمه كاتريل يكره ان يسمى بانه رائد وهو يحتاج على اللعائات التي تحاول شحنه بالاعتقاد بانه بطل وبانه ، بمجيئه الى فلسطين ، قد قام بتضحية كبرى (٨) وكذلك الامر مع جاكوب شتاينبرغ (١٨٨٦ - ١٩٤٨) عاش شبابه كله في فلسطين ، ورغم ذلك فانه لم يذكرها في شعره ، انذاك ، الا لاما ، وصاموئيل جوزيف أغنون (١٨٨٨ -) جاء الى فلسطين وهو في العشرين من عمره ولم يعكسها في قصصه المبكرة على الاطلاق ... وكذلك الامر مع فيلسوف اليهود آرون دافيد غوردون (١٨٥٦ - ١٩٢٢) الذي لا يعتقد بان اليهود القادمين الى

(٥) - من شيلوك لسفغالي ، ص ١٦٢ .

(٦) - ترجمت الرواية الى العبرية ونشأ معها جيل من المفكرين اليهود وفي ١٩٤٨ اطلق اسم جورج اليوت على شارع في تل ابيب .

(٧) - PIONEER

(٨) ادب اسرائيل الحديثة - روبن وولنرود - ص ٥٠ .

(٩) ادب اسرائيل الحديثة - روبن وولنرود - ص ٩ .

ببراعة : بالنسبة لكوستلر لم يكن من الضروري الأساس جوزف ملايس البطولة الخارقة والتفوق النهائي لأنه جعله يعيش في جو يهودي ، ولكن حين يقترب جوزيف من انسان عربي (او اي يهودي من اي عربي) فسرعان مايميل الميزان بشكل واضح ..

الشخصيات العربية التي قدمها كوستلر شخصيات مهزوزة معقدة سطحية بالرغم من انه حاول ان لا يشير الى ذلك مباشرة ، ولكن ملاحظته لاي نموذج عربي يرمي الى اظهار خسته ، في النهاية ، او تفاهته ، وهو امر لايفعله حين يلاحق شخصية يهودية حتى لو كانت هذه الشخصية تتعلق بيهوديين مسلحين يخطفان مختار القرية الشيخ من داره - لغرض الانتقام - ويجزان عنقه في البرية وهو باباس النوم ..

ورغم كل شيء فان كوستلر يبدو منطقيا امام اورييس في « اكسودس » ولا تبرهن هذه الجملة على « عدالة » كوستلر بل على « ظلم » اورييس المتناهي ، ففي الستمئة صفحة التي يلاحق فيها الابطال اليهود في اكسودس تنقيم الاشياء انقساماً رهيباً مصنفة بين الابيض والاسود : تفوق يهودي ، خلقي وفكري وبدني ، نهائي ، وصغار عربي ، خلقي وفكري وبدني ، نهائي ايضا : الخير المطلق والصواب المطلق والكمال المطلق هو الجانب اليهودي ، اسا الشر المطلق والخطأ المطلق والنقصان المطلق فهو الجانب العربي ..!

انه من الجبر حقا ان تحرز رواية اكسودس كل المجد الذي احرزته وهي نموذج هائل لفشل روائي يدمي التاريخة وتشويه للنموذج البشري الطبيعي ، وليس هذا الراي بجديد ، فجون كمشه يقول : « كنت قد سألت واحدا من اهم المثليين الاسرائيليين في الولايات المتحدة عن اكسودس .. فأجاب بانه قد اجبر نفسه على قراءته ، لقد كان كتابا فظلا مبتذلا ، ولكنه كتاب رائع بالنسبة لليهود الاميركيين .. » (١٣)

وبالرغم من ان كمشه يعتقد - في مقاله نفسه - بان نجاح اكسودس يرجع الى ان اورييس « اعطى الجمهور اليهودي في كافة طبقاته الصورة التي تاقوا اليها .. » فانه من الواضح ان تلك الصورة ، لليهودي ، هي مجرد تكريس روائي للنظرية العرقية النازية بشكلها المعكوس ، وقد يكون هذا بالذات ثمن نجاحها .

وعلى اي حال ، فالسؤال الرئيسي ما زال واردا : ما هو المبرر الذي حملة البطل اليهودي للمجيء الى فلسطين ؟ هنالك أولا المبرر العكسي : « لو كان عرب فلسطين قد احبوا اراضيهم لما كان بوسع اي كان طردهم منها .. » لقد كان لدى العرب قليل من الاشياء ليعيشوا من اجلها ، واقل من ذلك ليقاتلوا في سبيله .. » ص ٥٨٨ - وهنالك ثانيا المبرر الايجابي : « تقف اسرائيل اليوم اداة جبارة وحيدة قادرة على اخراج الشعب العربي من العصور

تبقى مختفية وراء منطق الصحفي الاميركي الغاضب . ولكن كوستلر لا يجد خيرا من ان يعرض وجهة النظر العربية على لسان فلاح ، أولا ، ثم على لسان كامل افندي ، المثقف البورجوازي ، ويبدل جهده ليجعل الراء العربية آراء هزيلة عن طريق أسلوب الحديث والمعنى في آن واحد .. الا ان وجهة النظر العربية تواصل الحفاظ على منطقيتها بالرغم من كل شيء : « ما ينتجه الوادي كاف بالنسبة لنا .. نريد ان نعيش كما عاش آباؤنا ولسنا نريد نقودكم ولا تراكتوراتكم ولا اسمدتم ولسنا نريد - ايضا - نساءكم اللواتي يزجج منظرهن العين ! » (١٠) وثمة ، ايضا ، موقف المثقف الانيق : « هذه بلدنا نحن ، هل تفهم ؟ لسا نريد فضل الاجانب ولا دعمهم ، نريد ان نترك وشأننا ، هل تفهم ؟ ، نريد ان نعيش حياتنا ولسنا نريد اساتذة اجانب ولا اموالا اجنبية ولا عيادات اجنبية ولا ابتسامات متنازلة ولا ضربات لطيف فوق الكتف ولا عجرة ولا نساء وقحات ذوات ارداف رجراجة ، لا نريد غسلهم ولا نريد لدغهم ، هل تفهم ؟ لا غسلهم ولا لدغهم ! » (١١) . ولكن كوستلر يحاول ان يرد الصاع لهذا المنطق كي

يظهر الفرق ، فهو يترك الصحفي الاميركي يقول لكمال : « اوف ! كف الحديث عن بيتك ، في الخمسة سنة الاخيرة لم تكن الدار دارك ، بل دار الاتراك ! » (١٢) . وكوستلر يعرف تماما ان هذا المنطق منطق سخيف ، ولذلك يحرص على اغراق القصة باوصاف ترمي الى اعطاء الصورة التي يريد : « وفي لحظة كرم ، قرر ان يشتري لابنه عيسى زوجة طيبة بغض النظر عن الثمن » ص ٢٧ - و « كل كبير عائلسة (عربية في قرية معينة) كانت تتوجب رشوته على حدة ، ثم اخذت بصمات ال ٥٦٣ فردا بما فيهم الاطفال والبهاليل » ص ١٤ - وبين ص ١٠٣ و ص ١٢٠ وصف لتقاليد قرية عربية بشكل يقصد اظهار مدى تأخرها ومأساتها الخلقية والمادية .. وفي ص ٣٤ - يقول الشاب اليهودي للكهل العربي : « هذه التلة لم تنتج منذ تركها

اجدادنا ، لقد اهلتموها وتركتم مدارجها تنهار ، سوف ننظف التلة من الحجارة ونحضر تراكتورات وسماذا .. » الا ان كوستلر بفضل - دائما - الابتعاد عن المواجهات المباشرة للمبررات التي دفعت اليهودي للقعود الى فلسطين وبحث مواضيع تفصيلية قادرة على تضيق القضية الرئيسية ، فالمسألة - في لصوص في الليل - هي مسألة تبرير العنف ، واعطاء رخصة خلقية لعصابة آراغون زفاي ليومي لتقوم باعمالها الارهابية العنيفة ، ولا شك ان كوستلر يرغب في البرهنة بان العنف اليهودي هو مجرد ردة فعل منطقية للوحشية العربية والانكليزية (العرب والانكليز يقفان دائما الى جانب بعضهم في معظم الروايات الصهيونية) .

جوزف ، بكل لصوص في الليل ، شخصية محبوبة

(١٠) لصوص في الليل - ص ٢٤ (على لسان فلاح عجوز) .

(١١) لصوص في الليل - ص ١٧٧ - على لسان كمال افندي .

(١٢) لصوص في الليل - ص ١٧٥ .

(١٣) جون كمشه ، جوش اوبزرفر ، العدد ١٧ ، مجلد ١٠ (٢٧) -

٤ - ١٩٦٢ .

المظلمة .. « ص ٥٨٨ - ان كلمة (وحيدة) هنا لم تقنع مصادقة ، وكل شيء في الرواية تعتمد ان يصل اليها ، بل ان البطل العربي الوحيد « الطيب » في الرواية يرى « ان اليهود هم الخلاص الاوحد للشعب العربي .. فهم الوحيدون الذين جابوا الضوء الى هذا الجزء من العالم في الالف سنة الاخيرة .. » - ص ٢٧٩ - ولكن الامر لا يقف هنا ، فان صفحات طويلة في اكسودس مخصصة للحديث عن اليهود ضحايا الاضطهاد النازي ، وفي غمرة الجو الفاجع - البالغ بفجيئته - يصب اورييس عيـون قرائه على قدوم اليهود الى فلسطين قافرا من فوق وقفة منطقية .. وفي فلسطين ينقسم العالم الى ابيض واسود فالعرب هناك قواويد يبيع الصبي منهم اخته (ص ٣٥٧) والاطفال العرب - عكس اليهود - يعيشون بلا هدف (ص ٣٧١) واذا احب العربي يهودية فانه من الطبيعي ان تبصق بوجهه (ص ٣٦٩) ويقاتل العرب والسكاكين فسي افواههم (ص ٣٠١) ويبيعون المرأة بعدد من الجمال (ص ٣٧٧) ويعطون نسوتهم للانكليز (ص ٤٣٢) واذا قاتلوا فانما بتهديد بنادق قادتهم (ص ٥١٨) والدكان العربية لم تكنس منذ عشر سنوات (ص ٤٠٠) والرجال العرب لا يعرفون غير اللغة العربية مع العلم بان الطفلة اليهودية تعرف الانجليزية والعبرية والدانمركية والفرنسية والالمانية (ص ٤٠٠) اما اليهود فالامر يختلف معهم ، فانت لا تستطيع ان تجد يهوديا واحدا يعمل جاسوسا ولا يمكن ان تفعل شيئا لنخفيهم (ص ١١٥) وهم ينتصرون في احدى المسارك بواسطة اذاعة اصوات العاب نارية في مكبرات الصوت ، فيهرب العرب (ص ٥٣٥) والجندي اليهودي يشكل « بلا تردد اعلـى مستوى ثقافي وعقلاني ومثالي لرجل تحت السلاح في العالم اجمع » (ص ٣٠٥) وكان موندك قد ترأس حركة المقاومة البولندية - وهو يهودي - قبل ان يصير عمره ١٩ سنة (ص ١٣٠) ويصبح يهوديا عمره ١٢ سنة اكبر مزور جوازات سفر في بولندا (ص ١٣٥) وهم حين يضطرون للجوء تحت الارض يواصلون تمسارين الاوركسترا السيمفونية (ص ٥٥٨) وبوسع الاطفال ان يقاتلوا اذا لزم الامر ويهزموا فرقة عربية (ص ٥٦٠) الخ .. على ان اري بن كنعان بطل اكسودس الذي يشبه ابطال الافلام الاميركية المسلسلة « شازام وسوبرمان وطرزان معا » هو اكثر شخصيات الرواية بروزا ، ومما لاشك فيه انه مجرد امتداد منطقي لجوزيف ، بطل « لصوص في الليل » الذي بدأ بداءة تبشر بهذه النهاية .. ولكنه ، عمليا ، لا يقدم اي تبرير « لعودته » الى فلسطين الا تفوقه الجسدي والذهني البالغ فيه الى حدود مضحكة امام « قزمية » الانسان العربي المرافق لحيويته كي يظهر عجزه اكثر ايلاما ..

هل يحدث هذا لان الكاتب اليهودي « يفقد كثيرا من موضوعيته بسبب شعوره الكامل بهويته ومسؤولياتها .. » (١٤) ام لان « القرب الشديد من الاحداث والشخصيات يعطي كتاباته ... نوعا من المايوبيا ؟ » (١٥) في الواقع ان هذا لا يحدث بسبب « القرب الشديد من الاشياء » لان ذلك القرب حري بابرار تفاصيل الرقعة الضيقة التي يسمح القرب البالغ فيه ان تقع في نطاق الرؤيا ، على ان هذه التفاصيل ، في طريقة رسم اورييس للشخصية اليهودية ، او الشخصية العربية ، مفقودة نهائيا

.. ولكن ربما يحدث هذا بسبب الشعور المرضي - وليس الكامل - بالهوية ، الشعور الذي هو ، في ذاته نتاج لعقدة في الاساس .. المحاولة اليائسة لتغليب منطق دراماتيكي على حقائق الواقع البارد علـ هذه الدراماتيكية غير الواقعية تحمل الاكتفاء .

وهكذا فقد كان من المنطقي ان تصل الى الساحة كاتبه مثل يائيل دايان لتكتب « طوبى للخائفين » ، والواقع ان العنوان في ذاته يحمل جذور العقدة فهو يوحي بان الكتاب انما هو دفاع عن الخوف في « بلد » لا يخاف فيه الناس من ايما شيء !

وفي « طوبى للخائفين » تحاول دايان ان تمحو اثر الرجل البطل القوي الصارم ، الا انها ، كنقطة بدء ، تعترف بإمكان وجوده بل أن بطل « طوبى للخائفين » لا يخاف وهي ترى ذلك منطقيا كنتاج للماضي ولكنها لا ترغب فيه الان . وراء الشخصيات المسألة الهادئة في « طوبى للخائفين » تلوح اشباح رجال قادرين على ان يكونوا ابطالا ساعة يشاؤون الا ان « صوت الضمير » في الكتاب يعتقد بان هذا الاوان ليس اوان البطولة .. « ولذلك فان البطل عند دايان هو نهاية لرحلة ابطال اكسودس » .

ثمة مشهد هام في طوبى للخائفين يصلح لاثبات ذلك الكلام بشكل مثالي : البطل نمرود يصعد الجبل الواقع على الحدود برغم كل المخاطر ، وعلى قمة ذلك الجبل يكتب في مذكراته : « صحت : من هو الاقوى ؟ اتعرف من ابن اتي الصدى هذه المرة ؟ من الاردن ! من الايطاني ! من الطريق الى دمشق في الشمال ، ومن سقف السماء الواطي ! » - ص ١١٣ - ان الذي يستنتج من هذا الكلام - حتى دون ان نحمله على محمل رمزي - هو اقتناع البطل الكامل بمدى قدرته الانهائية ، وطاقته غير البشرية وتفوقه المطلق ، اما المشهد الذي يليه مباشرة ، وهو قدرته على قتل رجل عربي وامتناعه عن ذلك لمجرد عدم رغبته فيه الشيء الكثير من المعاني التي ترمي اليها المؤلفة في تخيتها للخوف والخائفين .

انه عالم مزدحم من الابطال الخرافيين والبطولات التي لاتصدق ، ورغم ذلك فان كل هذه الملاحم المترابكة لم تنجح في حجب السؤال الاساسي الذي يطرحه القاريء الجاد على نفسه حين يمسك رواية صهيونية ليجد فيها مايفيد .. *

غسان كنفاني

* ملخص لفصل من كتاب يعده الكاتب عن الادب الصهيوني المعاصر .

تطلب « الاداب »

وكتب « دار الاداب »

في الجزائر

من مكتبة النهضة الجزائرية

٣٧ نهج عمر القامة

سوجته «الرواية الجديدة»

بقلم بيير دوجواريفر

التفسيرات التي يعطيها لنفسه ، وإن من واجبه أن يحطم الوان القسر والكبت التي كان آباؤه يتصنعون احترامها من غير أن يؤمنوا بها . ولقد قطع الطريق بسرعة ، وبأقل من ربع قرن ، بين ذهاب حظوة الفطنة الذي كان يشير به أمثال نيتشه وباريس وبرغسون وبروست ، وبين وضع العقل نفسه موضع التساؤل . ولكن من المزعج أن نرى انكارا لغوته أو هوغو أو تولستوي من قبل من يدعون بالثقافتين الذين تبتيديء ثقافتهم ببرخت وتوقف عند همنغواي !
انهم يأخذون على الانسان الكلاسيكي أنه لم يهتم من الوجود الا بمظهره ، وأنه قد استسلم لتلك الواجهة



كامو



بيكيت

السياسية الواهنة التي ينبغي ألا تخلط ببنيات الانسان المعنوية والفكرية . وهم بالمقابل يعتبرون أولئك الذين ابعدهم اجدادنا عن الميدان الاجتماعي ونفوههم في السجون أو في المصحات - يعتبرونهم أنبياء وشهداء « حقيقة » تمشي طريقها . « أضيفوا الى المركز » الالهى « الكونت دو لوريامون ، بعضا من ارثور رامبو وفرانز كافكا طبعاً ، وبعض مفاهيم السريالية والوجودية (باستثناء الوجودية المسيحية) وستحصلون على جردة شبه كاملة للعوامل التي بقيت بعد غرق الثقافة الكبير الذي يعتبر نور « ساد » الاسود واحدا من منائره على نحو ما . » (1)

وبالاختصار ، هوذا الادب وقد تخلص من « قيمه » - وكذلك من اخلاقياته وفلسفاته وعواطفه ومواقفاته -

(1) كلود موريلاك : « رجال اليوم وافكارهم » - منشورات البين

ميشال .

سيكون من اللامعقول ، دون شك ، ان نعتبر « الرواية الجديدة » قمة فن قضى قرونا وهو يحدد نفسه ولم يفرغ من البحث عن ذاته . ولكن الواقع أن تبني عدد من الكتاب الموهوبين من الجيل الجديد لتكنيك الاتسواء والحذف والتحويل - وبكلمة واحدة « للرغص » - وهذا ما يشكل كل منظور « الرواية الجديدة » ، وهو منظور شكلي محض - يوشك أن يدق ناقوس فن إزاد منذ مدة طويلة أن ينافس الحياة نفسها .

تري ، هل تحتل قصة صموئيل بيكيت الاولى في تاريخنا الادبي ذات يوم المكان الذي تحتله لوحة « أنسات افينيون » في الرسم ؟ في الحالتين كلتيهما ، انما هو الوجه الانساني الذي يموت ، عبقرية الانسان المخترعة التي تقطع صلات سلخت قرونا وهي تعقدها مع الواقع . اترانا سنرى الرواية تدخل عصرها التجريدي ، كما دخله الرسم الاوروبي بالامس ؟ ان ذلك ليس بالمستحيل . يبقى ان نعرف اذا كان هذا التطور مرغوبا فيه ، وما الذي تكبته الرواية منه - والانسان نفسه .

مما لا ريب فيه ان كل فن ادبي يلامس حد الكمال ، يقترب ايضا من موته : ذلك ان مجال الوسائل والطرق الموضوعية تحت تصرفه يحد امكانات تجديده اكثر مما يسرها . وتاريخ الزجاجيات والسجاجيد والهندسة المعمارية والفنون التشكيلية يقدم لنا في هذا المجال امثلة عديدة ، فلقد رأينا بعض هذه الفنون تولد من جديد يوم ان تراجع المبدعون عن بعض السهولات التكنيكية وفرضوا على انفسهم حدودا ، وكلمة « جيد » ليست صحيحة فحسب بالنسبة للاداب ، فان الفن بكليته « يعيش من الكبت والقهر ويموت من الحرية » .

والواقع ان تاريخ الرواية ، من القرن السابع عشر حتى ايامنا ، هو تاريخ « مكاسبه » . ترى ، أهنك اليوم بعد موضوعات ممنوعة ، محرمات ، لا يجرؤ الاديب على خرقها ؟ ان الجواب لا يحتمل الشك : ليس ثمة بعد مثل هذه الموضوعات . فالعرش والحرب ، والسلطات القائمة ، وهيئات « الوطن » الكبرى ، والاخلاق والاعراف ، والحشمة واسرار الدولة واسرار الاسر ، ان ذلك كله قد كف عن ان يشكل حصونا محرمة على تحريات الروائي . اما المحرمات الجنسية ، التي كانت اشد تصلبا مدة طويلة ، فانها لم تمش بعد اللياقة والذوق السليم ، حتى أن روائيينا يتلاعبون بها اليوم كما يتلاعب الاطفال بالنار .

ولئن كانت « الاخلاقية » قد بطلت ، فان « العقل » لا يحظى باحترام أوفر : فقد أصبح من المتفق عليه بعد الان ان « أنا » هي « الاخر » ، وأن الحياة الحقيقية قائمة في مكان آخر ، وأن الانسان الحقيقي كامن فيما وراء

وحتى الامس القريب ، كان الروائيون لا يشكبون بعظمة رسالتهم : فحسبنا ان نستمتع الى بلزك أو تولستوي أو زولا لنقيس اعتزازهم ومطمحهم وجدارة فنهم . كما نؤكدون انفسهم ، بما هم خالقون لا يمتنع عليهم شيء ، أندادا للرب ، يخلقون العالم خلقا جديدا . كان بلزك « مهندسا لللاثاث الاجتماعي » و « مسميا للمهن » و « مسجلا للخير والشر » فلم يكتف بان يكون كاتب محكمة الجسم الاجتماعي ، انه يريد « أن يتأمل المبادئ الطبيعية ويرى بم تبعد المجتمعات او تقترب من القاعدة الخالدة للحق ، للجمال » . ويكن فلوير لعمله ، بالرغم من « سأمه » و « فراغه » و « شكه » حبا مهووسا ويصرح بأنه ، اذ يكتب ، واثق من كونه « في الصحيح ومن انه » يفعل الخير » . اما اليوم ، فمنذا الذي يجرو ، في الادب الطبيعي على الأقل ، على ان يرى في الرواية « الشكل الكبير الجاد ، التحمس الحي ، للتاريخ الادبي » كما كان يقول اصحاب جائزة غونكور في زمن « جيرمين لاسيرتو » ؟

ان ما يميز الروائي الثوري ليس هو بعد طموحه ولا قدرته التخيلية ولا طاقته التركيبية ، وانما « الحدود » التي يفرضها على عمله ، و « الفروض » والوان الدقة التي ينصبها في وجه الواقع الذي يكتنفه ، بالامس ، كان الخالق ربا بالنسبة لاشخاصه ، كان ينظم حياتهم على هواه ، ويتصرف بحريتهم ، ويمارس سلطة مطلقة على فكرهم وأعمالهم . اما الان ، فقد خلف هذا الخالق ماسوشي . ان الروائي لا يعرف بعد شيئا ، ويشك بكل شيء . وليست الرواية بعد تصورا للعالم وانما هي تمرين تطهير . ان رواية اليوم ، كما تؤكد دنيا دريفوس (١) زهدية « انها تكف عن ان تكون اثرا فنيا صافيا ، باهمالها الجمال الداخلي للشكل .. انها لا تهدف الى الجمال الشكلي ، وهي لا تهدد الذوق ... وتتخلى عن ذلك المحرك الروائي ، القدير الذي هو رغبة الفرار . ويمكن القول ، على نحو ما ، بانها تتخلى عن الروائي اذا كان الروائي يكمن في تصوير تجربة معاشة وقابلة لان تعاش تصورا مسرحيا ... ان الغامرة ، وما يشير الاعجاب والاستغراب ، هما غائبان عن الرواية المعاصرة ... وهي لتخليها عن اثاره المتعة الفنية او عن الاستجابة لرغبة الفرار ، تتخلى ضمنا عن التسليّة والالهاء » .

وبالاختصار ، لقد دخل الروائي في ما تسميه ناتالي ساروت « عصر الشك » . فهو يؤكد ، مستشهدا بامثال جويس وبروست وكافكا ، بان الرواية يجب ان تكف عن ان تكون تصورا « للكائنات » لتصبح استفهاما عن « الكينونة » . ومن هنا كان احتقاره لـ « الشخصية » ، هذا الجد الذي لم يكن لينقصه شيء « من حلقات سرهاله الفضية ، حتى المنظار المركز على طرف الانف » ، والذي فقد رويدا رويدا كل شيء : « اجداده ، وبيته المبني بعناية ، المحشو من القبو حتى العنبر بكل انواع الحاجات ، حتى ادق الترهات ، واملاكه وأسهمه المالية ، وثيابه ، وجسمه ، ووجهه ، وتلك الثروة الثمينة : شخصيته التي لا تخص سواه ، وحتى اسمه غالبا » (٢) .

واذن ، فان « البطل » سيكف عن ان يكون مركز

التي زينوه بها ، كما يبدو ، هوذا الادب وقد رد الى صفائه الاصلي ، وعاد صامتا مرة ثانية ، مثل اثر حجري صقلته للسنون ففقد اخيرا النقوش التي كانت القرون قد حملته اياها . ولكن هذه اللوحة الخام هي نفسها على صورة عالم ينبتوننا بنهايته من كل صوب : عالم ما بعد « القنبلة » ، عالم الانهيار والوحدة الكاملة . وفي انتظار هذه الرؤيا الجليانية ، يقرع الادب الناقوس : ناقوس العالم وناقوس الانسان . انه لا يهتم باستبدال ايدولوجيات الامس ، مسيحية كانت ام لا دينية ام ماركسية ، تلك « الدعائم » الروحية التي كان الانسان بحاجة اليها حتى لا يسقط تحت عبء « الخدمة اللامجدية » . بل هو اميل الى انقال هذا العبء . ولقد كان جوريس يفخر بأنه قطع « الأغنية الصغيرة » التي كانت منذ قرون تهدد البؤس البشري . وقد كان الفن كذلك موسيقى تساعد الانسان على ان يعيش وان يموت - موسيقى لم تعد « الرواية الجديدة » تذيبها .

لقد انتقلت « العبثية » اليوم من صف التجربة الى صف الابتذال . وهل يعلم الذين يسقطونها - بكل الالحان - أنهم يتطابقون مع نبوءة مسيحية ، هي نبوءة باسكال و « اباء الصحراء » حملة اواء البؤس ؟ لقد كان هؤلاء يصورون « كل ما هو في الانسان بؤس وفساد ، قبل ان يعلنوا فجأة ان شيئا واحدا مع ذلك يكفي لوقف هذا السقوط . وكثير من الكتاب الذين يعلنون ان كل شيء هو مهزلة عند الانسان لا يفعلون الا ان يرددوا تفاهة مما كان يصدر عن متنبئ القرن السابع عشر » (١) ان هذا العالم لم يستطع ان يخلي الوجود من اثمة ، وانما منحه اسماء اخرى هي « الاصحاح » بالنسبة لكاتب مثل سارتر ، و « التبعية » بالنسبة لكامو . ان هذه التخييلات لم تخرج مساحة من عقول فلاسفتنا ، وانما هي نابغة من الموقف التاريخي - موقف عالم سنوات ١٩٤٠ .

فمنذ « الطاعون » حتى « اخر العادلين » لم تك الرواية تردد فكرة ان الانسان يحمل اليوم في نفسه جحيمة ، وتزايد على تاريخ دراماتي غالبا ما يتجاوز فيه الواقع الخيال . وليست القضية بعد ، بالنسبة لهؤلاء الروائيين الخائنين ، قضية « منافسة الحالة المدنية » . فما جدوى تمثيل عالم هو في ابان تهافته ؟ « كانت الرواية التقليدية تفترض قبولا ، وثقة ، ويقينا . فالروائيون الطبيعيون مثلا ، وهم المشهورون بالتشاؤمية ، يظهرون مع ذلك تفاعلية اساسية : فهم يعتقدون ان بوسعهم ان يسبروا اغوار مجتمع سيشرحونه ويعطون عنه صورة كاملة هو والافراد الذين يشكلونه . والحالة المدنية تتضمن في اعينهم قيمة ايجابية ، كالتحليل النفسي سواء بسواء » (٢) . اما روائيو الثوريون فلا يعالون أية اهمية على هذه الوسائل التنقيبية الباطلة . ذلك انهم يعون انهم يكتبون « حين تصبح معرفة البشر غير ممكنة ، وحين تصبح مطابقة الرواية لواقع كلي غير ممكنة ، وحين تصبح الحقيقة غير ممكنة » (٣) .

(١) د.م. البريس : « مغامرة القرن العشرين الفكرية » منشورات

البن ميشال .

(٢) و (٣) اوليفيه دو مانيي : مجلة « اسبري » عدد تموز - اب

١٩٥٨ .

(١) مجلة « اسبري » تموز - اب ١٩٥٨ .

(٢) ناتالي ساروت « عصر الشك » ، غاليمار .



غرييه

★ ★

معزوة الى انها ظهرت في ابان « ازمة » الرواية ، اكثر مما هي معزوة لما جاءت به من جديد : وقد استقبل مثلوها بفضول شديد حتى اصحت الرواية التقليدية معتبرة ، خطأ او صوابا ، في مأزق . والحق ان الان روب - غرييه انما يرد سبب « الرواية الجديدة » واهميتها الى هذه الازمة التي تنعكس فيها حيرة العالم المعاصر والشك في الانسانية التقليدية .

وعلى هذا ، فاننا ندرك لماذا كانت الاشياء البلازكية مطمئنة الى هذا الحد ، لقد كانت تخص عالما كان انسانه سيده ، لقد كانت تلك الاشياء خيرات واملاكا لم يكن له الا ان يمتلكها او يحفظها او يستولي عليها . وقد كان ثمة مماثلة ثابتة بين هذه الاشياء وبين مالكةا : فان صورة ما كانت تعني خصيصة ما ، ووضع اجتماعيا في الوقت نفسه . لقد كان الانسان سبب كل شيء ، ومفتاح الكون ، وسيده الطبيعي بحق الهي ...

اما اليوم ، فلم يبق شيء كثير من هذا كله ، ففيما كانت الطبقة البورجوازية تفقد شيئا فشيئا مبرراتها وحقوقها ، كان الفكر يتخلى عن اسسه الجوهرية ، وتحتل الظاهراتية (الفينومولوجيا) حقل الابحاث الفلسفية شيئا فشيئا ، وكانت العلوم الفيزيائية تكتشف سيادة المتقطع ، وكان علم النفس ذاته يتعرض على نحو مواز لتبديل لا يقل عن ذلك شمولا .

القصة ، والعنصر المكتمل الذي تأتي الاحداث فتنتظم حوله . واذا كان النموذج الطبيعي لا يزال موجودا في الرواية ، فانما هو اجتماعي دائما : هذا هو شأن « التلميذ » الداعر او « الديوجين » الحيواني لريدون غيرين Guérin والسجين الموسوس ، السادي الماسوشي في قصص جان جينيه Genêt . والمدمن الجنسي عند كريستيان روشفور Rochefort والسوقة المتسكعين عند جان بول كليبر Clebert . اورينه فاليه Fallet والبوهيميين عند البير فيدالي Vidalie والاولاد الضالين عند لويس كالافيرت Calaferte او فرانسوا بواييه Boyer ... وهذا هو شأن المتشرد الذي يطمح الى الوضع البشري لدى جان كايرول Cayrol او الحطام القاسي لدى صموئيل بيكيت . ولكن هذا « البطل » يتجرد رويدا رويدا ، في رحلة الليل التي يقوم بها ، من كل ما كان يجعل منه شخصية ، حتى لا يعود بعد الا طيفا غفلا لا يسمع منه الا صوته .. هذا ما نجده في « المتلصص » الذي لا يرى عند الاب روب غرييه Grillet ، و « الأنت » المتوسطة بين الضميرين الاول والثالث والتي بها يتوجه ميشال بوتور Butor الى بطل « التغير » ... انها لمسافات كثيرة يتخذها الروائي حيال بطل ليس له بعد من وجود جسدي .

تريد « الرواية الجديدة » ان تغتلب من الطريق المسدود الذي كان الروائيون قد انتهوا الى الانجاس فيه بالتعبير عن عالم شفاف ذي ابعاد جامدة ، بواسطة مختصرات نموذجية . وهي لا تقترح حقل تجربة جديدا ، ولكنها تعيد توزيع جميع الاوراق . انها اولا تتخلى عن منافسة الحياة ، بل تذهب الى ابعد من ذلك ، فتسعى الى التأثير ، وهي قد دعت ما يفصل الكتابة عن العمل . وهذه الرواية « تهدف الى تغيير العالم ، بينما الكتابة لا تستطيع الا اغراءه » . ومن هنا كانت السمة السلبية لمشروعها . ان الاثر لا يصل ، بل هو يفصل ، وقساري الرواية لا « يتناول » بعد في عمل خيالي ، بل هو على العكس يدخل في « وحدة الاثر » ، كما ان من يكتبه ينتمي الى مخاطرة هذه الوحدة « (١) . والى جانب « المسرح المضاد » و « القصيدة الاشكالية » تشارك « الرواية الجديدة » في تكوين ادب مدفوع الى درجة رفيعة من التجريد ، غير مهتم بعد بحساسية القارئ . وهكذا يحل روب - غرييه محل رواية بروس « العميقة » نوعا من الهندسة الوصفية للعلاقات البشرية ، رواية « سطحية » (٢)

ولا شك ان ما يدعى بـ « الرواية الجديدة » لا يملك خصائص حركة متساوقة منسجمة تتابع متابعة دقيقة اهدافا محددة مسبقا . فان اتجاه ناتالي ساروت مثلا يختلف عن اتجاه بوتور ، وعن اتجاه روب - غرييه ، وهذان الاخيران نفسيهما يتبعان دروبا متباعدة . ولكن ليس ثمة في رواياتهم ما فرض نفسه فرضا يصح معه مقارنته بروايات بروس او دستوفسكي ، حتى ولا بقصص مورياك وموباسان . صحيح انه قد أمكن حذف « البطل » ، ولكنه لم يستبدل . واذن ، فان أهمية « الرواية الجديدة »

(١) م. بلانشو : « مستقبل الكتاب » غاليمار .

(٢) ر. بارت : مجلة « كريتيك » تموز ١٩٥٤ .

«المثقفون» ومسؤوليات العصر

بقلم فريدة النفاك

« اذا كنا ننتظر كي نلتزم ان نلقى الشمال المطلق فلن نفعل أبدا شيئا ما ، ولن نحب أبدا شخصا ما »

سيمون دي بوفوار

✱

كانت محنة المثقفين الفرنسيين في فترة مابعد الحرب الثانية والاحتلال الألماني عصيبة وقاسية إذ ان احدا منهم لم يكن يعرف بالتعديد الى أين تسير بلاده بعد الحرب . دولة ذات مستعمرات تجد نفسها فجأة وهي محتلة جائية على قدميها امام هتلر ويقف فيها من يشادي بالتفاوض او الاستسلام . في حين كانت فرنسا تزدهر على أوروبا وعلى العالم بثقافتها وفكرها . كان أنبل مافي أوروبا يتجسد في فرنسا وحدها من أوائل القرن العشرين حتى بداية الحرب الثانية ، وكان مثقفوها يشعرون ان لهم دورا خيرا يؤدونه للعالم كله . حين يحملون له بلورة لتراث أوروبا وحضارتها ، وكان الانغماس في مشكلات الفن والفكر والفلسفة هو سمة الفترة التي جاءت قبل الحرب ، فباريس حينئذ هي كعبة كل الراغبين في التعرف على أوروبا ، ومثقفوها هم سادة الفكر في العالم ، كان همنجواي ، وازرا باوند وبيكاسو يعيشون هناك ويخرجون افضل اعمالهم . وفي الحي اللاتيني كانت تمتزج كل ثقافات العالم وتتفاعل مع الفكر الفرنسي ، ومن الحي اللاتيني خرجت في ذلك الوقت كل الاتجاهات الجديدة التي عرفها الفكر الحديث في الرسم والنحت والقصة والشعر ، ومن هناك انتقلت الى جميع ارجاء الدنيا المدارس والتيارات الجديدة في الفلسفة ، وكان من حق المثقفين الفرنسيين حينئذ ان يشعروا بان العالم مدين لهم بالكثير وان لهم دورا هاما يؤدونه في التأثير على قلب الانسان وفكره اينما كان .

وجاءت الحرب الثانية والاحتلال الألماني لفرنسا ، فوجد المثقفون انفسهم فجأة مطالبين بان يحددوا موقفا من الصراع الدائم في بلادهم لان فرنسا التي كانت مفخرة أوروبا وقلبها هي الان مهينة الجناح محتلة وجائية ، لا تستطيع ان ترفع صوتها ولا ان تصمد امام هتلر اكثر من ايام . انها مأساة تهدد الغرب كله ، واذا كان رد فعل الجماهير العادية واضحا ومعروفا منذ البداية ، فماذا يفعل المثقفون السذج كانوا الى عهد قريب يقفون في معسكرات متصارعة مزدهرة ، حيث لكل مدرسة ابناءؤها ولكل اتجاه رواده ولكل فيلسوف جديد حواريه وانصاره ؟ هل يأتي هتلر يوحد بين هذه الصفوف المتنازعة ويفرض عليها ان تقف جميعا جنباً الى جنب لمحاربتة ؟ كان هذا هو ما حدث بالضبط ، وجاء تشكيل لجان المقاومة من بين المثقفين مزيجا غريبا من كل الاتجاهات : الوجوديون والشيوعيون والاشتراكيون ، اليمين واليسار جمعتهم كلهم محنة واحدة وهدف واحد هو التصدي لهتلر وتنظيم مقاومة ترفع راس فرنسا وتحمي حضارتها وتاريخها من الفضيحة كانوا يحتفلون على كل شيء وجمعتهم المقاومة فانضموا الى صفوف الشعب الفرنسي بلا هوية . انهم جميعا فرنسيون يواجهون تصرد هتلر ، توحد بينهم الدعوى بان حضارتهم مهددة فلم يكن في خيال اي منهم ان يوما كهذا سوف يأتي ، يوما تسقط فيه فرنسا هذا السقوط الفاجع المخجل ، فرنسا الفنانة ، الجميلة ، الزهوة بنفسها تنهار ببساطة مذهلة حتى ان العالم لا يصدق نفسه ، كان دورهم

جميعا اذن هو ان يشتبوا شيئا اخر ، ان يقدموا نموذجا للصمود وان تكون المقاومة عملا حقيقيا من اجل بلادهم . وهكذا اجتمعت المتناقضات والتأمت جميعا في حركة ضد ألمانيا دفاعا عن شرف أوروبا كلها ودفاعا عن كرامة الانسان فيها . وانتهت المقاومة - التي ساعدتها ظروف العالم والحرب - بانتصار الناصيين الفرنسيين وخرجت جيوش الاحتلال وصد الغزو ، وبدأ العالم يستمد ليعيش حياة طبيعية مسرة اخرى وعادت فرنسا من جديد لتنتظر الى داخلها حيث خرجت متناقضات الماضي لتعلن عن نفسها من جديد ، وتطفو الى السطح بقوة اشد عما لو ان فترة اندماجها قد منحت فرصة اكبر للقوى المحتلة لها لكي تكشف عن خلافاتها فيما بينها اكثر مما اكتشفت نقاط الالتقاء فيما بينها . لقد جمعتهم المقاومة في مرحلة كانت بلادهم في حاجة الى كل جهد متعاون يبذلونه والى كل كلمة موحدة يقولونها فقد تؤثر في الشعب الفرنسي وتزوده بالقدرة على النضال والصمود كشعب وكافراد .

وفترة ما بعد الحرب هي التي تؤرخ لها سيمون دي بوفوار بروايتها الكبيرة « المثقفون » اذ ان احداثها تبدأ مع اندحار الألمان وانتصار فرنسا وتدور جميعا حول موقف المثقفين الفرنسيين من القضايا المختلفة التي كانت - وما زال بعضها - تواجه أوروبا حينئذ بشكل خاص ورغم ان هذه المشكلات كانت تبدو كما لو انها تواجه أوروبا وحدها فانها كانت في الواقع صدى وانكاسا لكل ما يدور في جميع ارجاء العالم من تغيرات في كل مجالات الحياة . وعلى هذا الاساس نستطيع ان نعتبر « المثقفين » ليست مجرد تسجيل لفترة من تاريخ أوروبا كان يعيشها المثقفون بكل وجدانهم وجهدهم ، ولكنها ايضا تسجيل عميق لازمة كل مثقف اينما ومتى كان حين يجد نفسه امام متناقضات لا يستطيع حلها ولا يستطيع ايضا ان ينفذ يديه منها ولا يعرف على وجه التحديد اي دور يستطيع ان يؤديه وبأي الوسائل .

فمع بداية القصة نواجه بذلك الفرح الغامر بالنصر ، لفرنسا حرة من جديد ، هتلر اندحر ، والعالم يتقدم ، والسلام يرفرف باجنحته البيضاء على كل شبر من الأرض ، وتستطيع الضحايا ان تهدأ في قلوبها « فالهجوم قد اوقف والامان اندحروا ، ساستطيع الرحيل » لقد ان الوقت لكل الاحلام الصغيرة كي تتحقق ، حلم الانسان ان يكون حرا ووحيدا امام نفسه وامام العالم ، ان يعود كل شيء الى براءته وصفائه حيث لا يكون المرء مطالبا بحمل السلاح ، وسوف يجد « المثقفون » انفسهم احرارا مرة اخرى ليكتبوا ويعيشوا معارك القلب الانساني مع الحياة ويعانوا ذلك النوع من التجارب الذي طالما اقتقدوه انشاء الحرب ، ان تكون للانسان كفرد حياته الخاصة وان يعيشها الفنان والفكر وينطلق منها الى الافق الانساني الاوسع ويكون بذلك اداة لنقل حياة الناس البسيطة والتعبير عنها ، وكانت فكرتهم عن المشاركة في التأثير على حياة الناس هي ان اوقع الوسائل على الاطلاق انما هي مخاطبة الوجدان الانساني مباشرة ووسيلتهم الى ذلك - الصدق « فهو انسان كسائر الناس عندما سيتحدث عن نفسه بصدق سيتحدث باسم جميع الناس ، من اجل جميع الناس » وبذلك لن تكون قضايا «(دوبري) بطل الرواية شيئا قائما بذاته منفصلا عما عداه .

وبالطبع لن يكون تصور المثقف الفرنسي حقيقيا بعد انتهاء الحرب

الإنسان في أن يعيش كما يحب وأن يتصرف كيفما شاء ، والا يكون مطالباً بأن يؤدي التزاماً ما فالعالم يكرهه أو يحتج عليه ، هذه القضية تعود من جديد لعلن عن نفسها بحدة وتصبح من أخطر قضاياهم ولأن « المثقفون » يعرفون أكثر من غيرهم ويعلمون أيضاً أكثر من غيرهم فإن عليهم مسؤوليات لا يستطيع تحملها ، وإدائها غيرهم ، هم الذين يعرفون بأن الكثير من الأشياء تصبح باطلة « عندما يفكر المرء بتلك المئات من الألوف من الجالسين » أن قلوبهم تتسع للعالم كله ولكن العالم كله لا يستطيع في الوقت نفسه أن يعطيهم تمويضا عن حريتهم وليس من حقهم أيضاً أن يطالبوا بالتعويض . فمن الذي يمنح تمويضا إذا كانوا ينشدون النوع فلا أمل هناك « أن الأرض حزينه في كل مكان » « العصر كله حزين » .

وإذا ما قرر « المثقفون » أن يتخلوا عن حريتهم وأن يلتزموا واجبتهم قضية أخرى : فيم يلتزمون ؟ هناك ألف حل وألف وجهة نظر ، وهم ليسوا أنبياء . لقد مضى الوقت الذي كان من الممكن أن يجدوا فيه الدين حلاً ، ولهذا أصبحت علاقتهم بالأرض أشد رسوخاً وعليهم الآن - على هذه الأرض أن يقدوا جماهير غفيرة تنظر إليهم وتسميهم ولأن قلوبهم كبيرة يتسع لكل عذابات العالم فهو لا يطاوعهم أبسداً أن يقبلوا الالتزام بأي شيء ، فأي خطأ صغير له حسابه ، والتاريخ لا يفر شيئاً ، ومحنة العالم تتجسد أمامهم في كل حدث وكل مكان . ففي الوقت الذي يبحثون فيه عن حل لمشاكل فرنسا يعانون من احساس دائم بالذنب لأنهم ينتمون إلى حضارة تضطهد العالم وتسير بنفسها إلى الهلاك . فبلادهم تمارس إشيع أنواع الظلم والاضطهاد ضد شعوب آسيا وأفريقيا التي تحملها بدون حق وهي تمثل بالنسبة لهذه الشعوب ما كان يمثل هتلر بالنسبة لها ، كل ما تغير من الأمر أن اضطهادها لهذه الشعوب قد اتخذ بعد الحرب صورة أكثر شراسة وقسوة . وأصبحت مذابح الهند الصينية والجزائر وصمة في جبين فرنسا تضاهي في بشاعتها سقوطها المخجل أمام هتلر . ليس هذا فحسب أن أوروبا كلها تقمض عيونها وتضمت أمام تسلط اميركا ، فهي تلقي قبلتها على هيروشيما دون أن تلقى احتجاجاً أو لوماً من أوروبا سيدة الحضارة والمثل العليا .

وامام هذا الواقع المتناقض المؤلم كالمثقف الفرنسي يرى أن عليه أن يدافع بقراءة عن حريته الخاصة إذ أراد أن يعيش حياته دون أن يتحكم في تحديدها آخرون . فحين تصرخ « أن » بطله الرواية « لست أنا التي خلقت السماء والأرض ، وما من أحد يسألني حساباً فلم اهتم طوال الوقت بالآخرين ؟ » فانما هي تعبر عن حلم يراود كلا منهم ، والحق انه ما من أحد يسألهم حساباً ، أن ما يسألهم حساباً هو كونهم يعرفون أكثر من غيرهم « أن هناك .. مليون جائع في الصين » أن الحرية حينئذ لا تعني شيئاً أمام هذا الفيض من اليأس « فحين تصبح المسألة مسألة جماهير بلدها اليأس والخرافات ، فما معنى معاملتهم كبشر ؟ » ولكي يجدوا حلاً لهذه المحنة التي تؤرقهم لم يكن أمامهم إلا أن يختاروا بين اميركا والنظام الرأسمالي الذي تمثله وتبشر به حلاً لكل مشاكل الشعوب ، وبين الاتحاد السوفياتي الذي سبق كل الاشتراكيات الممكنة إلى الوجود ، وبذلك تفوق عليها جميعاً . وهناك « يعامل البشر كاشياء لا يثق أحد بحريتهم ، بأحكامهم ، بإرادتهم الطيبة » ولكنهم لم يفضلوا أحد الاختيارين ، ومن قلب التناقض الموجود في واقعهم أخذت فكرة أوروبا الاشتراكية تتضح في أذهان المثقفين ، أوروبا تلعب دورها الحقيقي في هذه المرحلة من التاريخ مستجيبة لنداء

والاحتلال ، لقد برزت التناقضات من جديد . وبعد أن كانت قبل الحرب ترافاً يخصهم وحدهم أصبحت بعد الحرب قضية حياتهم التي ارتبطت ارتباطاً مباشراً باللايين من كل مكان ، حين أخذت تنظر إلى المستقبل برعب متزايد ، فقد انتهت الحرب حقاً ولكنها تركت وراءها انفلا من القضايا والمشكلات الملتهبة التي جاءت نتيجة ضغط على عوامل مختلفة في مرحلة من أقرب مراحل التاريخ الإنساني وأكثرها تعقيداً ، فقد برزت احتمالات ما لبثت أن تحولت إلى وقائع لم تكن في حساب أحد انقسم العالم بشكل صريح إلى معسكرين كانا إلى عهد قريب متحالفين وكان تحالفهما يشبه إلى حد كبير تحالف القوى المختلفة في فرنسا أثناء الاحتلال ، فبعد أن نجح الحلفاء في القضاء على هتلر بداوا في البحث عن حلول لمشاكلهم ، وأخذت خلافاتهم تظهر بوضوح أكبر أمام العالم وتضاءلت فرص السلام والتعايش فيما بينهم وبدأ للناس الفترة التي تلت الحرب الثانية ليست إلا هدنة ، مرحلة اعداد للحرب القادمة بين العدوين الرئيسيين : اميركا والمعسكر الشرقي .

وكانت بوادر الحرب الباردة تلوح في الأفق أما المستقبل فهو مسدود اسود بلا ملامح .

كان هذا هو الوضع في العالم كله . أما في داخل فرنسا ، فقد كانت كل قضايا العالم بلا استثناء تنعكس عليها وتؤثر فيها ، وهكذا لم يجد « المثقفون » فرحهم المشود ، لم يجد « (دوبروي) » و « (هنري) » و « (آن) » حلمهم ، بل على العكس من ذلك ، فلقد تبينوا جميعاً في النهاية أن واجبتهم يحتسم عليهم أن يلقوا بأنفسهم في قلب العالم الجديد دون تردد حتى « لا يتم المستقبل بدونهم » .



سيمون دو بوفوار

ونكي لا يتم المستقبل بدونهم كان عليهم أن يتخلوا من القضايا التي واجبتهم وأخطرها على الإطلاق هي علاقة المثقف بالسياسة : هل يحتم عليه واجبه أن ينزل إلى ميدان العمل السياسي ؟ ما الذي يمكن أن يفعله إزاء التيارات المتناقضة التي تحارب بعضها بضراوة وكل منها يدعي لنفسه الحق والتفوق والشرف ؟ الشيوعيون يقفون بلا منافسة إلى جانب الاتحاد السوفيتي ويبررون كل أخطائه ومواقفه ، واليمينيون يقفون إلى جانب اميركا ويسرون فيها بديلاً لأوروبا المهارة المزعمة الحزينة . لقد كانت اميركا في ذلك الوقت مزدهرة ، كل شيء ينمو فيها ويتطور ، فقد خرجت من الحرب باقل الخسائر

وأكثر الأرباح وتطلعت عبر المحيط إلى أوروبا تريد ابتلاعها وترى في ذلك عملاً مشروعاً وسهلاً ، بل أنه حقها الطبيعي : ألم تحم أوروبا أثناء الحرب ؟ ألم تحسم الأمر كله بالقضاء قبلتها الدرية على هيروشيما حيث تقرر مصير الحرب من لحظتها ؟ فما الذي يفعله المثقف إزاء كل هذه التحديات ، المثقف الذي يقف وحيداً بلا معسكر ؟ أن ضميره لا يطاوعه أن يقبل بتسلط اميركا وصلفها وكبريائها الفارغ ، وهو لا يستطيع أيضاً أن يغمض عينيه عن أخطاء الاتحاد السوفيتي التي تصل في كثير من الأحيان إلى حد لا يخلو من البشاعة واللاإنسانية ، أنه لا يستطيع أن يستغنى في اللامبالاة ويعزي نفسه بأنه ليس إلا « مواطناً منسياً من الدرجة الخامسة » وما دامت فرنسا لم تعد تستطيع شيئاً كما يقول هنري « فما الذي يستطيعه لها » ما الذي يمكن أن يقدمه على التحديد ، أن أحداً منهم لا يرتفع باحتجاجه أبداً إلى مستوى الفعل ، فقد كان وعيهم بحملهم مسؤولية دائمة ، فما دام يعرف أن له أداة يؤثر بها فهو يرى أن من واجبه ألا يتقاعس ولكنه في الوقت نفسه يريد أن يشعر « أنه مفيد دون أن يفصح بفرديته » فالحريّة ، قضية المثقفين الخالدة تعود من جديد لتناقش على نطاق كبير ، حريّة

العصر والشعوب لها ، ان تحالفا لا بد ان يقوم بين اليسار غير الشيوعي كله حتى يبرز الى الوجود هذا الحل الذي توصل اليه « المثقفون » من خلال تجربتهم المريضة مع كل الاتجاهات التي تتصارع في بلادهم والتي تبلورت في اتجاهين احدهما ينتمي انتماء كليا وهو اليمين ، الى اميركا - واوروبا الاستعمارية ، والاخر وهو الاتجاه الشيوعي ينتمي بلا مناقشة الى المعسكر الشرقي ، وبذلك ينقل كل منهما المعركة الدائرة بين اميركا والشرق الى داخل فرنسا في حين ان المشكلات التي كانوا يرون انها الرئيسية واساسية لم تكن تعني الجماهير الفرنسية في صميم مصالحها اليومية خاصة وهي منغمسة في بناء مستقبل لا تعرف بعد لونه . اما توصل المثقفين الى هذا الحل فقد كان خلاصة جهدهم المستمر من اجل مصير يتفق وحضارة الانسان الفرنسي وماضي ، مصير تستطيع فيه الجماهير التي بذلت جهدا لا يوصف في مقاومة هتلر ومحاربه وبذلت الدم والروح بلا تردد تستطيع ان تجد مكانها الحقيقي وان تعيش حياتها الحقيقية ، ولم تكن اوروبا الاشتراكية بالنسبة لهم حلما فحسب وانما كانت حقيقة مجسدة لو مدوا ايديهم لاحسوا بها لفرط ايمانهم . ومن هنا كان تكاتفهم لتكوين حزب يدعو لفكرتهم ويعبئ لها الجماهير ، وكان « الاشتراكي الثوري الحر » تحالفا بين اليسار الفرنسي غير الشيوعي يرفع شعار الاشتراكية دون ان يفضي عينيه عن اخطاء تطبيقها في الاتحاد السوفيتي ويمد يده للشيوعيين دون تحفظ حين يكون الحق معهم . ولكنه كان يرتبط اساسا بمصالح الفرنسيين . كان يريد ان يحقق مجتمعا بلا طبقات دون ان يكون مضطرا لتطبيق اخطاء السوفييت في فرنسا ، وهو على ذلك يدين النظام الرأسمالي بشدة لانه يقوم في صميمه على العبودية ، على اضطهاد طبقة لطبقة ، ومن ثم اضطهاد شعب لآخر . وحول « الاشتراكي الثوري الحر » قامت معركة عنيفة كان جوهرها الالتزام ، فلكي يلتزم المثقف يرمي بكل شيء اخر خلفه لينغمس في العمل المباشر من اجل

اهداف امن بها ، ام ان مازال له الحق في ان يلتزم ويعيش حياته في ان واحد ؟

للقضية اذن طرفان : احدهما يمثل دوبري والفكر والكتاب الكبير الذي يرى ان على كل مثقف في هذه الفترة مسؤولية تاريخية ، لكسي يؤديها بامانة يجب ان يكرس حياته وفكره لها ، ليس هذا فحسب وانما عليه ايضا ان يتخلى عن حريته الخاصة تماما وان يفتس بكامله في قلب نظام يلتزم به ازاء نفسه وازاء العالم ، وهو يعلن ذلك متنبيا الدعوة الى « الاشتراكي الثوري الحر » الى اوروبا اشتراكية تصفي كل ماضيها الثقيل بالاطفاء وتتصالح مع الشعوب التي اضطهدتها وتفرغ لمشاكلها ولا تكون مرغمة او مغلوقة على امرها حين تقف بعيدا عن اميركا او تدين الاتحاد السوفيتي ، وكان « دوبري » يرى ان المثقف الفرنسي هو القائد الحقيقي لهذه المعركة ، وهو لن يقودها معزولا عن الجماهير ابدا وانما هو يتصل بها مباشرة ، ليكتب لها كتبه وينزل اليها بفكره ليكون اداتها في التعبير عن نفسها وبذلك يستطيع العالم كلم ان يسمع صوت الشعب الفرنسي من خلال مثقفيه ، وكان « دوبري » يصل من ادائه للذين يتخلون عن دورهم الى حد اتهامهم بالخيانة ، فالقضية بالنسبة له وعما يجب ان تكون بالنسبة لهم قضية مصير لا يعني احدا ، فيكفي « ان جيله كله مسؤول عن الحرب التي لم يعرف كيف يمنحها » عليه على الاقل ان يمنع حربا ما تزال في ضمير الغيب ، وفي سبيل ذلك فليتخل عن اي شيء كان ، انه حتى على استعداد للتخلي عن كتبه في سبيل ثورة شاملة هو « مقتنع بانها لكي تنسجم مع نوايا الانسانية فان تتم بدون تفصحيات قاسية ، فاي حظ تحتفظ به القيم القديمة الحقيقية ، الحرية ، الاخلاق الفردية ، الادب والفكر » ان على المثقفين ان يلائموا كل الحقائق القديمة والاحلام والافكار القديمة مع الواقع الجديد ، عليهم ان يحاولوا هم انفسهم « التلاؤم معه » وليس التلاؤم هنا هو الرضوخ للواقع كما هو ، وانما هو تلاؤم ، في رأي « دوبري »

صدر حديثا :

الحضارة العربية الجديدة

وحتمية الثورة

تأليف

أنور قصباني

- * ان حضارة جديدة تلوح في الافاق البعيدة ، وان العرب هم الذين سيبدعون هذه الحضارة .
- * ان الثورة هي الطريق الوحيد لاقامة هذه الحضارة ولن تتحقق الا بالتدخل الارادي

منشورات دار الآداب

الثلث ٢٠٠ ق ل - ٢٥٠ ق س

من حيث انه ليس رفضا ، فلكي نغير شيئا يجب ان نعيشه اولاً ثم نحكم عليه بعدئذ ، ومن هنا نستطيع ان نجري عليه التغيير الذي نريد ، كان الوعي اذن هو حظهم الوحيد وسلاحهم الكلمة ، لذلك كان الصمت والتوقف عن الكتابة يؤرق « دوبري » . وحين ياتي جندي شاكيا بعد رحلته الى البرتغال حيث يقف على رؤس العالم حفيظة ولا يستطيع ان يكتب شيئا اذ يجد نفسه عاجزا عن الحركة ، عاجزا عن التنفس وكيف يستطيع « ان يصف الاضواء الصغيرة على طول نهر « التاج » مادام يعلم انها تضيء مدينة تغطي جوعا ، والناس الذين يفتسون جوعا ليسوا ذرية للبارات » ولكن « دوبروي » الصامد الى النهاية يقول له « اظهر الجمال ورؤس الضواحي في ان واحد فهذا ما يجب ان يكون عليه ادب يساري . ان يرينا الاشياء من خلال منظور جديد بوضعها في مكانها الحقيقي » وهو لذلك يرفض الادب « الصائني » لانه كلمة لا معنى لها وهي كلمة خطيرة ، اننا نعرف الى اين يؤدي هذا عندما نزع اننا نعمل الادب عن ما عداه . فليس الادب ترفا تختص به طبقة وحدها ، ولكنه سلاح من اهم اسلحة المعركة واشرسها ولكن « دوبروي » لا يصل ابدا الى حد المطالبة بتكريس الادب ليصبح اداة دعائية في يد فكرة ما ، فهو لا يريد ان يفكر العالم ويعمل من كسل تجارب الفنانين والادباء شيئا عاما « فالتجارب الشخصية موجودة » ولا بد من التعبير عنها ولكن ليس عزلها عن كل شيء اخر عملا مستحبا في هذه المرحلة من تاريخ البشرية كلها ، فقد كان ملايين البشر يموتون من حولهم في كل شبر من الارض « دون ان يكونوا قد عاشوا مطلقا » فكيف يختص المثقفون بهذا الترف ، ترف الانعزال والتفرد ومراقبة العالم ؟

وعلى الطرف الاخر كان يقف « هنري » الفنان الشاب ذو السبعة والثلاثين عاما الذي لا يستطيع ان يصحى بحريته ولا يستطيع ان يقف لا مباليا متفرجا فهو يدير جريدة يومية تسير في خط اشتراكي ولكنها لا تنتمي الى كتلة او حزب ما ، وهو يمنح « الاشتراكي الثوري الحر » تأييده ولكنه لا ينتمي اليه صراحة وهو يخوض معركة عنيفة مع « دوبروي » حتى لا تصبح « الامل » جريدة « الاشتراكي الثوري الحر » الرسمية ، انه لا يستطيع ان ينتمي انتماء كلياً الى شيء ما ، فهو لا يجد من الشجاعة ما يجعله ينصب نفسه حتى على الآخرين يدين هذا

صدر حديثا :

عيناك قدرتي

قصص

بقلم غادة السمان

الثنى ٢ ل.ل

منشورات دار الاداب

ويحكم لذلك ، لم يكن يجد في نفسه هذه الجراءة فهو « لا يعرف - بما فيه الكفاية » فباسم أي شيء يطلب الى العالم ان يعترف به وحده الصواب ، وهو لكي ينتمي الى شيء ويلتزم به امام نفسه فلا بد ان يكون له دور ما يؤديه ولا بد ان يجد تعويضا لانه حين يعلن انتماء « سوف يخسر » عالما ولا يجد بديلا عنه . ومن ناحية اخرى فهو قبل ان يلتزم يقف وحيدا كل صباح لكي يشرح لانه الف شخص ماذا يجب ان يعتقدوا « وبماذا اهدى ، بصوت ضميري » وهو يصرخ في النهاية « هذا غش » وبذلك يعلن انتماء « الامل » لتصبح جريدة رسمية للحزب الذي التزم هنري بمبادئه وهو لا يعلن ذلك الا بعد تجربة مريرة يعيشها في البرازيل حيث يرى بالف عين ويستمتع بالف اذن الى رؤس العالم « كان يتمنى انذاك ان ينتهي العالم من هذا البؤس كله ، ولكن هذه الامنية تظل مبردة ولم يرغب ايضا في الهرب ، كانت هذه الرائحة البشرية العنيفة تدوخه ، انه من اعلى التل الى اسفله الطنين نفسه ، والسماء نفسها شرق خلف الاسطحة ، وكان يخيل الى هنري انه بين لحظة واخرى سيجد ثانية الفرحة القديم في كل كشافته وكان هذا ما يطارد من زقاق الى زقاق لكنه ما كان يجده ، كانت النساء الجالسات امام الابواب يقلبن سمك السرددين على قطع من لحم الخشب ، وكانت رائحة السمك التين تغطي رائحة الزيت الحار ، وكانت اقدامهن حافية ، هنا جميع الناس يسرون حفاة ، ولم يكن في الاقنية المفتوحة على الشارع سرير او قطعة اثاث او صورة ، بل حصر واطفال ملطخون وحين يقول لتادين رفيقة رحلته « انظري الى تلك الاضواء الصغيرة على حافة الماء ، ما اجملها » يكون ردها « لعلها تكون جميلة لو اننا لا نصرف ما وراءها ولكن عندما نعرف ذلك ... ؟ »

اكتشف هنري بعد رحلة البرازيل كل شيء ، عرف جيدا ما الذي يجب ان يكونه ، ان الصمت جريمة ، والسلبية شيء بغيض اذا ما قورنت بمذاب العالم الذي هو اكبر كثيرا من « وهمه القديم بالحريّة والقوة » الذي اصبح الان كذبة كبيرة فهو لا يستطيع ان يكذبها على نفسه لانه لا يستطيع ان يغمض عينيه ويحلم ، ولا يقدر على ان يفخر بالامل لانها محايدة انما ذلك بالاحرى خيانة ، فاما ان يكون مع الانسانية او ضنها ، والانسانية تتلوى من البؤس والظلم « فالظلم في كل مكان » واسطورة الحرية قتلتها بشاعة عذاب يبدو كما لو انه ليس من هذا العالم ، ان له رائحة وطعما ولونا في كل مكان ، وحين تقول له « ان » انها لا تعرف « كيف تجمع ... » مليون من المئين وخمسة عشر مليونا من المدعون بالعمل الاجباري في الاتحاد السوفياتي « وهي تستدرك « ربما كان الطرح اوجب » فهو يشعر ان الفخ محكم عليه جيدا ، فحين يتصور انه يفلت يطبق عليه في اللحظة ذاتها ، وحين يعلن هنري التزامه في النهاية يشعر براحة عميقة ، فلم يعد الصراع في داخله بالدرجة الاولى وانما هو صراع بين ما ينتمي اليه وبين آخرين . انه اذن « يوجد ارادته بارادة جماعية ضخمة . يا له من سلام ، يالها من قوة ، فما ان يفتح الرء فاه حتى يتكلم باسم الارض كافة ويصبح المستقبل من صنعه الشخصي » وقد قرر هنري في النهاية ان يبذل جهدا للمشاركة في بناء المستقبل حتى « لا يتم بدونه » انه امام كل شيء وامام كل احتمال لا يستطيع بعد ان يقف وحيدا ، حتى كتبه ، « سوف اكتبها في الزمن الحاضر » ان عليه للحاضر دينا يجب ان يؤديه ، فيه بشر يتحركون وقصصهم تملأ الارض وعليه ان يحكيها لهم ، اما الماضي فمما الذي في الحاضر « فضوله ، طموحه ، كل ذلك التمسك بالفردية ، ما كان اسلحه » .

وعلى اي حال فقد انتهى الماضي وهو لا يملك له شيئا . اما المستقبل فهو لا يعرف لونه ، بقي الحاضر ليفوض فيه ويكتب عنه كتبه لا يشرح اخطاء حياته او يجد لها اعدارا ، وانما يقول حقيقتها ، كان الزمن الحاضر يبدو لهم بلا مستقبل ، وكان خزينا ويستحق ان يكتبوا له كتبهم وبين طرفي الشد والجذب بين « هنري » و « دوبروي » بطلي

مجموعة مؤلفات

الاستاذ ميخائيل نعيمة

★

| صدر منها | ل. ق. |
|--|-------|
| ١ - كان ما كان | ٢٠٠ |
| ٢ - اكابر | ٢٠٠ |
| ٣ - همس الجفون | ٣٠٠ |
| ٤ - مذكرات الارقش | ٢٥٠ |
| ٥ - الالباء والبنون | ٢٥٠ |
| ٦ - في مهب الريح | ٣٠٠ |
| ٧ - الاوثان | ١٢٥ |
| ٨ - النور والديجور | ٣٠٠ |
| ٩ - أبعد من موسكو ومن واشنطن | ٣٠٠ |
| ١٠ - البیادر | ٣٥٠ |
| ١١ - لقاء | ٢٥٠ |
| ١٢ - مرداد | ٦٠٠ |
| ١٣ - ابو بطة | ٢٠٠ |
| ١٤ - سبعون الحلقة الاولى | ٥٠٠ |
| ١٥ - سبعون الحلقة الثانية | ٥٠٠ |
| ١٦ - سبعون الحلقة الثالثة | ٥٠٠ |
| ١٧ - جبران خليل جبران : حياته وموته أدبه | ٥٠٠ |
| ١٨ - الغريال | ٢٥٠ |
| ١٩ - دروب | ٣٠٠ |
| ٢٠ - المراحل | ٢٠٠ |
| ٢١ - زاد المعاد | ٢٥٠ |
| ٢٢ - صوت العالم | ٣٠٠ |
| ٢٣ - كرم على درب | ٢٠٠ |
| ٢٤ - اليوم الاخير | ٤٠٠ |

الناشر : دار صادر - دار بيروت

الرواية الرئيسية يقف ابطال اخرون مختلين تيارات مختلفة فمنهم الذي اعلن انتماءه منذ بداية القصة بلا عناء مثل سكير ياسين النسايي الاصل الذي يرى بانه لا حل امام مثقفي اوروبا الا ان يرضوا باميركا لتموضهم عن اوروبا الزمن الماضي ، وهو يرى انه طالما ان المجتمع اللا طبقى سوف يحقق يوما ما ، من الافضل ان يتحقق في ظل اميركا . وكان منطقته المرير الخاطيء يستند الى ان الاتحاد السوفياتي يعامل البشر بقسوة لانتسانية ، وان حكومة اشتراكية تسمح لنفسها بتكديس ١٥ مليون مواطن في معسكرات العمل الاجباري حيث تجري عليهم عملية تمويت بطيئة او على النقيض كان « لاشوم » الذي انتسب الى الحزب الشيوعي دون ان يرهق نفسه في البحث عن بديل اخر ، اما « فانسان » الذي يتبنى فلسفة العنف ويكون عصاة فتعال كل من تعاونوا مع الجستابو ضد المقاومين اثناء الاحتلال الالمانى لفرنسا فقد كان نموذجاً لجبل ضائع ضل الطريق الى الصواب منذ بداية الحرب ، فقد اشتملت وهو مازال يخطو الى الرجولة وشرب كل مرارتها وكان الجرح الذي تركته فيه عميقاً لم تكن الايام والمصالحات قادرة على غسله ، حتى انه كان يدين بشدة كل الذين يجدون اغذاراً للمعاونين والسذين خانوا او صمتوا ، لقد كان رد فعل الحرب والاحتلال في نفسه عميقاً وعنيفاً ، وظل يلازمه طوال حياته حتى ان العنف اصبح تسلياً .

وكان هناك « لامبير » الذي يعلن نفسه محايداً منذ بداية الرواية حتى نهايتها وينفض يديه من كل شيء ، فهو لا يستطيع ان يلتزم بمبادئه لا يؤمن بها هي داخله وهو يعجب بهنري كفتان شاب لا يفرق نفسه في قضايا العالم كما لو انها تخصه ، ولكن حين يعهد هنري موقفه يجد « لامبير » نفسه وهو يتعد عنه شيئاً فشيئاً فطالما كان يطالبه باعتباره مثقفاً مسؤولاً : « هنري ، ان عليك ان تعلمنا كيف نعيش يوماً فيوم ، انكحر تمي على اشياء تؤمن بقيم ، ان يتوجب عليك ان تظهر لنا ما يمكن ان يحب على هذه الارض وايضا ان تجعلها قابلة للسكن قليلاً ، بان تكتب كتباً جميلة ، تخيل الي ان هذا هو دور الادب » ولكي يعزي نفسه ويبرر سلبه فانه يعلن « انني لا استطيع ، انني النموذج الكامل للمثقف الصغير المسكين العاجز ابداً عن ان يصبح مبداً » وكان يرى ان عليه اذا ما التزم ان يؤدي دوراً كبيراً والا فالكل باطل ، اما الارض التي يطلب الي هنري ان يعلمه كيف تصبح قابلة للسكن فانه يراها « حزينه في كل مكان » وهو لا يعرف بعد كيف « يميز بين الخير والشر فيها » .

وفي النهاية فان « المثقفين » يعرفون طريقهم وكثيراً ما يفشلون وكثيراً ما يتبين لهم الحلم فيما يؤمنون به ولكن صدقهم يعصمهم دائماً من الوقوع من اللامبالاة ، انهم يؤمنون بضرورة حفظ افضل للبشرية وبمستقبل لا تنكر فيه الانسانية ذاتها على ان يكون سعيها ، وهم يخطئون احياناً ويعجزون احياناً ويقفون كثيراً على حافة التخلي ولكنهم لا يتخلون ابداً ، انهم يقبلون بالعمل حتى في واقع لا يقبلون بشيء فيه « فليس هناك ارتضاء اخر غير الاختيار وليس هناك حب اخر غير التفضيل » وتقترب احلامهم وافكارهم بين حين واخر من الواقع حتى يستطيعوا القفز منه الى الافضل ، فالواقع ليس ثابتاً على اي حال ان له مستقبلاً واذا كان التاريخ تعيساً ومظلماً فقد قررروا الا يفسلوا ايديهم منه لانه شيء هام « ان يكون اقل او اكثر تعاسة » وهم يتفقون في النهاية ان عليهم ان يعملوا من قلب الحاضر وان يقبلوا به بديلاً لحلمهم ، وقد كانت مسؤولياتهم كبيرة جداً مثل ضمانتهم وقلوبهم ، وقد فات اوان التراجع ، فالانسانية تسير حتماً الى جهة ما وعليهم ان يحددوا الركب بكلماتهم وان يسيروا في مقدمته ورغم انهم كانوا في حاجة الى المراء فقد بادروا دائماً بتقديمه الى الاخرين وبحثوا عن التبرير وعن الخير في كل شيء ، حتى اذا ما حدث واقلت الامر منهم يكونون قد ادوا واجبه الى النهاية ، يكونون قد منحوا كل شيء الى حد الاستشهاد .

فريده النقاش

القاهرة



جوهرة

مع الرواية الحديثة في العالم

بقلم عايدة طهرجي دريس

١ - مدرسة ((النظر)) الفرنسية

يشغل موضوع « الرواية الجديدة » الوسط الفكري في عالم الأدب . والسؤال المطروح : هل هناك بالفعل لون أدبي مميز يمكن ان يطلق عليه صفة « الرواية الجديدة » ؟ وما هي تلك المميزات ؟ على هذه الاسئلة يجيب الاديب جيرار جيثيت قائلا : ان مهمة النقد الصريح هي ان يميز العناصر الاساسية ، والتي يمكن ان تميز الرواية الحديثة ويفصلها عن الخرافات التي الصقت بها . « فالرواية الجديدة » على الصعيد الدعائي المحض ، هي دعوة غامضة يمكن ان تطبق على اية رواية ، اما لانها تستعمل المواضيع والتقنيات التي اكتشفها بروسست او جويس او كفكا او وولف ، او على العكس من ذلك ، لانها تنكر تلك المواضيع وذلك التقنيات او تتجاهلها . ويمكن ان ينفذ بالجددة كل رواي يكتب كما يكتب فولكنر او لانه لا يكتب كما يكتب فولكنر»

ومن هذه الوجهة الدعائية لا يمكن ان يكون للرواية الجديدة أي مدلول جوهري، بل هي تشكل اسطورة تقف على مدلولها الاسمي فقط .

اما على الصعيد الايديولوجي فان الرواية الجديدة قد تعرضت لعدة نظريات متناقضة في اغلب الاحيان منذ عام ١٩٥٠ . ولكن اقوى تلك النظريات تلك التي اضافها عليها « الن روب غرييه » وتلاميذه والتي تدعى « مدرسة النظر » وهي تعني رفض « خرافات المعتقد القديمة » والتمسك فقط « بسطحية الاشياء » . فالشخص ليس « وعيا » ولكنه « نظر » محض ، والعالم الروائي مجموعة بسيطة من الاشياء التي يجب وصفها ، لا في معناها البيولوجي - الاجتماعي كما هو الحال عند بلزاك (ولا في ماهيتها الخالدة) كما هي عند بروسست (ولكن في كيانها الحاضر ، في حضورها المكاني العروضي امام النظر .

وتلتقي هذه النظرية بوجهة التحيز للاشياء التي ابتدعها فرنسيس بونج . انه ينقل الاعتبار الروائي من الصعيد الانشائي الى الصعيد الموضوعي .

ان الرواية الجديدة ، هي ردة فعل عنيفة لتقليد روحاني كانت تقوم عليه الرواية وفق تحليل نفسي عميق . على ان في الرواية الجديدة حتى في مدلولها الرسمي ، حثينا الى الصفاء ، نوعا من الفراغ لا يطلب بعضهم الا سبه .

اما على الصعيد الروائي ، فان سوء التفاهم يبدو كبيرا في مفهوم الرواية الجديدة ، في المسافة الفاصلة بين نواياها وما تنجزه .

ويبدو ان المؤلفين ينقسمون حول مفهوم ادب النظر : فان كلود سيمون وميشال بوتور وتالي ساروت وسواهم لا تتجاوز موهبتهم حدود

الواقعية الدقيقة للاشياء المرئية الا في النادر او نفمة شعرية . ويأتي بعدهم الن روب غرييه ، المثل الحقيقي للرواية الجديدة ، والذي يبدو بعيدا عن حرفة مفهومها ، والذي يبدو انه صحتها . لقد تحدث طويلا عن الاشياء والنظر ، وحمل بشدة على النظرية النفسية الكلاسيكية ورفع مكانها ضدها وهي « رواية الاشياء » حتى اخذ بحرفية اقواله وانهم بالسطحية .

اما رواد تلك الموهبة الجديدة من الرواية فهم بالفعل يملكون نظرية خاصة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم .

وقد يتبادر للذهن ان هذه الرواية سهلة المتناول لما تصور من اشياء محسوسة تقع تحت النظر وتهمل كل تحليل نفسي يفوق في الاعماق فيخلق غموضا يميز الرواية القديمة . على ان اولي مميزات الرواية الجديدة انها رواية صعبة بالأجمال ، صعبة في اسلوبها المخالف للمألوف من طرق الكتابة الروائية وصعبة الفهم لدى القراء .

وقد التقى أحد رواد هذه المدرسة ، وهو كلود سيمون ، محاضرة هامة شرح فيها مفهومه للرواية وبدأها بالإشارة الى انه عانى كثيرا اذ فكر بالموضوع « لانني لا اهتم بالفكر وليس في رأسي افكار » ، وقال انه قرأ كل ماكتبه سارتر ورأى انه يخالفه في الرأي الى حد بعيد فيما يتعلق بالكتابة الروائية ومفهومه للادب . وهو يأخذ على سارتر انه يهتم بالمعنى والمعنى في رأي كلود سيمون تفسير للاشياء يريد ان يثبت ان للعالم معنى ، في حين انه يرى ، كفتان ، ان العالم لا يستطيع ان يكون له معنى ، و « يخيل الي ان هذا العالم اذا كان يعني شيئا ، فهو انه يعني لا شيء ! »

وكلود سيمون لا يوافق ايضا على ان يكون الفن مفيدا وان يخدم شيئا . فالفن لا ينتظر من الحياة الا الحياة نفسها ، ولا يبحث عن مكافأته الا في ممارسة ذاته ، والفن بطبيعته اناني وغير اجتماعي اي انه يسخر في تفكير راحة الناس أو مساعدتهم على الارتقاء بانفسهم ، وهو لا اخلاقي



بوتور

بتمجيده للحب !

ويستشهد بدماد بوفاري لفلوبير . وهو يرى انها ليست دراسة اخلاقية عن الزنى ، وانما هي تعبير عن طريقة خاصة وفريدة لان يكون المرء حسيا في العالم وان يدركه بحس لم يكن يملكه الا غوستاف فلوبير الذي يقول : ان دمام بوفاري هي انا !

وعلى ذلك ، يكون دور الفنان الوحيد ليس بان يعطي للاحداث معناها ، وانما يعبر عن وزنها ولحمها وعطرها . وهو يقول : انني احب كل شيء ، امرأة ، وحصى ، ونبته عشب .

والسؤال الذي يطرحه الكاتب على نفسه حين يكتب ليس هو لماذا



فيتوريني

بوزاتي

* * *

الحب في نفسه شيئا فشيئا . والقصة تروي حكاية هذا الحب الذي لا يتحقق ، الحب غير الجسدي ، وهي تصور خاصة ، عدم الرضى الذي يحسه هذان الكائنان في استمرارهما اعتباطيا بحياة لم يخلقا لها . ان كل واحد منهما وحيد في « جزيرته » سجين وسط ضجة المدينة الكبيرة تقوده الاقدار الى ان يتصل بكائن آخر ، متوحد مثله ، ويسود الرواية جو رمادي ، يمكنه كتابة الغيب لهذا الحب الذي لن يتحقق ، فيجمل من « سيرانا » كتابا جميلا ، حنونا ومرا ، باسمها ويائسا .

*

وندخل ايضا في عالم « قائم » مع رواية مورافيا Moravia الجديدة « السام » ، عالم المعجز في الخلق ، عالم المعجز حتى في العيش الذي يصوره مورافيا بعنف عظيم . فبطله فاشل في التصوير ، وربما كان فاشلا في الحياة ، أسير سامه كرجل مدفون حيا . وهذا السام الذي اعطى عنه الروائي الايطالي الكبير صورة عنيفة ، ليس هو بلوموف الروسي الذي يشبهه بطل مورافيا ببعض ملامح طبعه ، بقدر ماهو المعجز في اعطاء حقيقة للاشياء والاشخاص الذين يدخلون عالمه . و « دينو » يرفض الجهد الذي يفرض عليه ليلج عالم الواقع ، سواء كانت واقعية الحياة ام واقعية الفن . ويظل كل ما يحيط به ، شعبيا ، ربما ، لان ما ينقصه هو الاندفاع في ان يعطي نفسه ، وعجزه في ان يمنل « بالآخر » .

وهكذا فحددت علاقته مع سيسيليا بالترديد الجنوبي للامتسلاك الجنسي كما لو ان هذا العمل كان الوساطة الوحيدة للهروب من السام القاتل ، ولاعطاء تبرير لحياة ليس فيها شوق فعال : على ان شعور الغيرة ، وهو نتيجة للرغبة في الامتلاك الكلي ، يدخل في حياة دينو المهمز الذي كان ينقصه في السابق . انها الغيرة اذن لانها هي ايضا مستاثرة وطاقية ، وهي تتوصل لكبت السام . ومورافيا يحلل هنا نفسية الغيور ، بعمق بسيكولوجي معجب فيشير الى حدته المرضية ، كاشفا للذة الغريبة والمرعبة التي يجدها دينو فيها بالرغم عنه .

وهذا النوع من الصناد الذي يستخدمه مورافيا ليصف تطور التحلل الفكري والاخلاقي ، وهذا الميل الشديد الواضح لظهور تفسخ الجثة ، هو من طبيعة الميل نفسه الذي اوحى له في الماضي قصته التي هي بلا ريب رائقة : « الرقية » والتشاؤم الحافظ والراعد يظهر الفقر المعنوي الذي يروح تحته الوجود الذي لا نور فيه . وحتى اللذة ، ليست الا الملجأ ضد هذا السام من الحياة الذي يضني جميع شخصيات مورافيا ، فيجهدون للهروب منه بقذف انفسهم بوحشية في العنف الذي يعمى ويدوخ ويوهم بالحياة اكثر مما يساعد فعلا على العيش .

اكتب ؟ وليس هو سؤال سارتر : لمن اكتب ؟ وانما يتساءل عن كيف الاشياء ، كيف هي ، لا كيف تحدث . اما آلن روب غريه فليست اراؤه مخالفة لراي زميله . وقد صرح قائلا : الكاتب هو من ليس لديه شيء يقوله ، ولا ادري لماذا لم يرق هذا التعريف كثيرا للناس .

ولعل هذه الموجة الجديدة هي محاولة لبث نظرية الفن للفن ، التي كان الجيل الماضي من الادباء يظن انه قد دفنها الى الابد .

٢ - الرواية الإيطالية :

بين الواقع والوهم

بين مختلف التيارات (١) التي تميز الادب الايطالي الحديث ، تيار ينفي الا يهمل ، لانه امتداد لتقليد قديم ولانه يتجاوب ايضا مع نزعة بدأت تتأكد بعنف في السينما الحديثة ، هذا التيار ، هو الواقعية . وسواء اطلق عليه اسم الواقعية او الواقعية - الجديدة ، فان هذا الشكل الجديد في الرواية قد تجسد في عدة اعمال قيمة « كجيسر جيشولفا » لجيوفاني تستوري Giovanni Testori و « حياة عنيفة » لبيار باولو بسولينى P. P. Passolini و « القلب والحجر » لنيو مودिका Nino Modica وهذه الاعمال تؤكد بطرق مختلفة ، ارادة « التعبير عن الحقيقة » ، وانتشال المواد الخام من الواقع اليومي المباشر ، من دون استغلال او تنسيق ، وابرار نوع من الغرابة من هذه الامكنة المتفرقة ، وراكبي الدراجات ، والفالين ، وسوقه ضواحي المدينة الكبيرة ، كما هو الحال عند « باسولينى » و « تستوري » . اما في روايات نينو مودिका ، فان انسانية قوية عاطفة تصاف بالمقابل ، وترك في قلب الانسان ، من خلال وحشية الحرب ، امكانية جرحه ، وتلك الملكة التي لاتنضب من الالم ، ولكنها تترك ايضا امكانية الحب والامل بايام افضل في سبيل مجتمع اعقل واصلاح .

وهناك ارادة معادلة من الواقعية الموضوعية في قصة « جيسوز ريمانللي الرائعة » Giuse Rimanelli « موقف اجتماعي » واجمل ما في الرواية واحبه هذا التصوير الضحك لاولئك « الطرفين » الذين تعوهم كل مدينة صغيرة ايطالية ، والذين يتيحون لريمانللي فرصة رسم شخصيات لذيلة محبة . ويمت هذا الكتاب الى تقليد اقدم من رواية القرن التاسع عشر ذات النزعة الطبيعية ، اذ ان بعض وجوها تبدو وكأنها خارجة من احدى افاصيص باندللو .

على ان هناك روايتين استطاعتا ان تبرزتا من هذه « الموجة » الواقعية لاسباب عديدة ، هما : طريق النبع لسافيريو ستراتي S. Strati و « سيرانا » لجيوفاني اربينو G. Arpino ففي كتاب

ستراتي نكهة ما يمكن ان يسمى بالواقعية السحرية ، او امكانية تجاوز الحوادث الحقيقية بتحويرها . وقد نجح المؤلف في ذلك لاسيما وان ابطاله كانوا من الاولاد الذين يلعبون لعبة الحياة الواقعية ، وهم في الوقت نفسه يبدلون هذه الواقعية المباشرة بالوهمية المسرحية ، حيث تتشكل واقعية من الدرجة الثانية . ولقد استطاع ستراتي ان يعطي للرواية « بعدا » جديدا ، اذ جعلها تنفذ نحو شواطئ واسعة من الاحلام ، بطريقة غير صريحة ، ولكنها ممكنة . وقد عبر عنها بتحليل دقيق وناعم لنفوس اولئك الاطفال ، وبالبساطة الطبيعية والمنامية التي افرق فيها هذه « الحقيقة » في جو حالم من ألعاب الطفولة .

وكان يلزم جيوفاني اربينو حى الرهافة لنفسه والرشاقة ذاتها ليعالج الموضوع المسير الذي يشكل موضوع « سيرانا » انها قصة راهبة شابة ، تعمل ممرضة ، يتاح لها ان تلتقي لمناسبات عديدة ، في الاوتوييس ، برجل يسترعي انتباهها ثم عطفها . وكان الرجل ضالا ، غير راض عن حياته النافهة ، وعلاقته العادية التي تجعل الحياة اكثر تفاهة . ولقد ايقظ الجمال الطاهر ، الخجول ، البريء الذي يشع من سيرانا

وفي السام ، كما في رواياته السابقة ، يمسك مورافيا بالدرام بسخرية مسيطرة ، هي سخرية المتفرج البصير المتجرد ، اللامبالسي بعذاب ابطاله ودونيتهم . وفي هذه الرواية الجديدة ، تبدو الوجوه الانثوية ، وجه سيسيليا مثلا او وجه ام دينو ، اكثر بروزا كما لو ان عالم المرأة كان يملك ، اكثر من عالم الرجل ، القوة في امتلاك واطفاء الحياة في شموليتها. وبالرغم من ان سيسيليا لم تكن الا حيوانا شهوانيا، فانها تظل تفوق عشيقها ، لان الشهوة عندها هي نوع من الخلق ، بينما لا يجد فيها الرسام الفاشل الا مصدرا للشباب قريبا من الانغماس في المدم .

وهذا الانتحار الفكري الذي حققه دينو في اللحظة التي وقع فيها اسمه في اسفل القماش الفارغة ، يشير بطريقة رمزية الى رفضه النهائي للرسم ، هذا الانتحار يوحي بمحاولة الانتحار المادي ، الذي يأتي في نهاية الكتاب ، كما لو انه الحل الوحيد الممكن لهذا السام القاتل وغير القابل للشفاء . واذ نجا دينو من الموت ، عاد من جديد الى دائرة الرغبة الجهنمية ، والشك ، والفيرة ، وهذه العادة في تعذيب نفسه التي لم تكن بالنسبة له في اخر المطاف ، الا العمل الوحيد الذي يعيده الى الحياة ويربطه بها .

و « السام » بشرارة ضوءه الاسود الذي يشع الله القاتم نوعا من الابهة الحزينة ، وحتى الجهنمية لكثرة الكآبة والاسى والياس المكبوت، يسلط مورافيا فيه على القاري نوعا من السحر المثير . اما مشكلة الوجود فتظل هنا معلقة بطريقة درماتيكية ، خاصة في عدم وجود حل لها .

اما شخصية دينو بوزاتي [★] Dino Buzatti فهي تشكل عنصرا شاذا في الادب الايطالي الحديث والقديم . فمؤلف « صحراء التتر » و « انهيار بالفرنزا » يعيش في عالم غريب ، لا يستطيع ان ينفذ اليه احد سواه بهذه القوة المؤثرة . انه يعيش بطريقة طبيعية في الغربة كما يعيش سائر الناس في الوافعية اليومية . اما الشيء الغريب ، الغارق ، الماكن الذي يختبئ في ظل الحدث الاشد بساطة ، وتفاهة فيفتح ابعادا غير متوقعة لخيال متيقظ لكل نداءات الخوارق . هكذا كتبت قصة « انهيار بالفرنزا » الغريبة الساخرة الوهمية . ولقد سيطر بوزاتي على فكرة عدم امكانية الوقوع فادخلها في عالمنا اليومي ، وكشف الفئاع عن منابع الوهم الثرية التي يحتويها الواقع ، ويظهر الى اي حد يبلغ موقفنا من الخطر بينما نحن نتجول في زاوية الحقيقة التي تتحقق بين هاويتي المكان والزمان .

اما كتابه الاخير والجديد « صورة الحجر » فهي تجمع بين الوهم العلمي والقصة الفلسفية ، ويكفي ان يتوصل عالم الى تركيب كائن حي ، ليس هو آلة اوتوماتيكية ذات ابعاد انسانية ، وانما مخلوق من الحجر ، هائل ، يكفي ذلك حتى يدخلنا الى عالم من الخوارق غير مالوف ينبعث منه قلق ثقيل . ولكن العالم اضفى على صورة الحجر هذه ، على هذا الكائن الحي الاصطناعي ، مشاعر انسانية ، وبالتالي امكانية ان يتألم وان يكون تعيسا ، وان يتشوق الى الدماء . على ان المؤلف يتجاوز في ذلك الوهم العلمي ، ثم ان لهجة الكتاب جادة اكثر مما ينبغي فلا نستطيع ان نحيله الى مجرد حكاية فلسفية تغطي نفسها بالمسافة التي تنصبها بين الكاتب وموضوعه والسخرية التي يستعملها كدرع .

وعلى العكس من ذلك ، فان بوزاتي في « صورة الحجر » يبدو منغمسا انغماسا تراجيديا في روايته ، ويبدو ذلك متناقضا الى حد يبدو فيه العالم نفسه ايضا منغمسا في المخلوق الحجري الحساس ، وبهذه الحساسية نفسها يستطيع « الكائن الكبير » ان يعقد روابط شعورية بينه وبين الآخرين ، وان يعبر صوته عن الشهوة والفيرة والالم وارادة تدمير نفسه ، التي هي ارادة انسانية . ويحس العالم ، بقوة حبه نفسه ، روح المرأة ، التي احبها في هذا الجسم الهائل من الحجر ، وهو في ذلك يدخل حقيقة بدئية في سر هذه العملاقة ، القابلة للفيرة

ولرغبة قتل سائر النساء . واجمل صفحات الكتاب هي تلك التي تأتي بعد فصول عديدة ضبابية تدخلنا شيئا فشيئا في عالم لتفسير له ، ولا امكانية لوجوده ، حتى جذر الحقيقة نفسها ، هذه الصفحات هي في هذه الغائمة التي ينبعث فيها انين ممزق ، ناشر ، يبدل صوت العملاقة العادي ، ويكشف اليأس الذي يحتاج فجأة تركيب المختبرات الضخم والالات والخلايا الارضية التي تشكل « جسمه الحي » .

ونكتشف ، بالاضافة الى الالم الذي يمكننا ان نبلفه ، اما اخر يفوق الانسانية ، هو نتيجة انتقال الروح الى تركيب معماري مدوخ من الصخر والمعدن .

هذه القصة ، التي كان بالامكان ان تظل رمزية ، فلا يبقى بين ايدينا بالتالي الا حكاية فلسفية ، - هذه القصة تصبح بقوة رؤيا الغرابة التي يبدع فيها بوزاتي ، مقنعة جدا . وعدم امكانية وفسوع الموضوع يمحي شيئا فشيئا كلما اقتربنا من « انسانية » هذه الصورة من الحجر . وانها لبراعة مدهشة ايضا ان لا يحيل بوزاتي « شخصيته » الى شخصية انسانية ، وان يترك لهذا التركيب الهائل ، المحسوب في صف الكائنات الحية ، شكله الغامض ، الالي . وانه لادى الى المأساة ان يحس بالالم يولد وينمو في الات الحكمة التي تؤمن حياته والتي توفق بانسجام بين سم المرض والتعاسة ليشكل الالم .

واننا لنعلم الآن ، مهما بدا لنا ذلك غريبا ، ان آلات حسابية يمكن ان تسقط في المرض ، وان ترتكب اغلاطا بسبب مزاج سيء . وفي مخيلة بوزاتي ، يتوصل اليأس في الحب عند المخلوق الاصطناعي الضخم الى ان يقتل نفسه . وعندها لا يبقى في هذا الجسم الذي نزل الخلايا اللاواعية تواصل عملها فيه وتنطفيء فيه جميع المشاعر الانسانية ، لا يبقى منه سوى « الآلة الضخمة ، الآلة التي لا تكل ، جيش من المحاسبين العميان ، المنحنين على آلاف المحابر ، يسطرون رقما بعد رقم ، من دون ان يكون لذلك نهاية ليلا ونهارا في اللانهاية الفارغة » . وهذا ما يمكن ان نتحدث اليه الانسانية ايضا ، يوما ما ، بانتحارها المعنوي فتتفصل عن روحها وتزوغ في الهاوية .

هذه هي الخاتمة ، او على الاقل ، احدي الخاتمات ، التي يوجيها هذا الكتاب الشديد الغرابة والاثارة . وجميع اعمال بوزاتي ، تقذف بنا ، من وراء الغرابة نفسها حتى وعلى طرق الغرابة وجها لوجه امام مأساة انسانية هي اكثر مأساة مباشرة وايلاما . واذا كان هنالك رمز في « صورة الحجر » ، فانه يكمن خاصة في هذا التمليل من الالم والياس وفي هذا السر الثابت لمأساة الخالق ، الذي ، وهو يهب روحا للاشياء ، يمرضها في الوقت نفسه لجميع مآسي الانسان ، لان امراض النفس اشد ايلاما من امراض الجسد .



وباتي الى الروائي اليو فيتوريني [★] Elia Vittorini

صاحب « حديث في صقلية » و « القرنفلة الحمراء خ » و « اريكا » (1) و « يوميات للجمهور » .

وهذان الكتابان هما احداث ماكتب . و « يوميات للجمهور » عبارة عن مذكرات خاصة ، ولكنها شهادة بارعة للحياة السياسية والفكرية الايطالية خلال الثلاثين سنة الماضية ، وشهادة هامة لمعرفة المؤلف . وبالرغم من انه لا يكشف ذاته الا قليلا في هذه المذكرات التي تسجل خاصة الاحداث ، فان شخصية فيتوريني تتكشف سريعا من هذه الموضوعية التي تصونه ضد الاهتمام البالغ في « الانا » الذي يفسد كثيرا من المذكرات الخاصة .

وارادة فيتوريني في ان يكون شاهدا متبصرا متجردا لعصره لم تمنعه من ان ينمج في عمله باندفاع مهووس . فلقد انخرط في الحركة جسما وروحا ، والكاتب يرفض المسافة التي يقدراها علماء الاداب القديمة ، ومذهبه الانساني هو في الواقع فعال ويظهر في المجال العملي . ولم يتخل مطلقا عن حريته في ان يراقب ويفكر ويحكم ، اذ انه لم يعط



سيمونوف



جدانوف

في حين ان نشر كتاب « بانسرناك » « الدكتور جيفافو » يؤكد ان ورتة تولستوي ودستيوفسكي في روسيا لم تنقرض اثارهم ..

ثم ان عددا لا بأس به من روائي روسيا المحدثين ، عادوا بعد الحرب يساندنهم في مهمتهم شعراء ، ليدفنوا ، ولكن من دون ان يعلنوا ، مذهب « الواقعية الاجتماعية » ناسين تقديم الولاء لستالين ، بل هم قدولوا الى حد رشق موميائه بالسهام معلنين انهم لا يؤمنون الا بقيمة واحدة : احترام الحقيقة . ولقد فارقه خوف اسلافهم . فصمموا على ان يظهروا الام الروسي الحقبة التي عاناها الجيل القديم ويمانيها جيلهم كما هم يؤكدون ، انه اذا كان على الادب ان يكون اجتماعيا ، فيجب اولا ، وقبل كل شيء ان يكون « انسانيا » بلا تخطيطات مرسومة مسبقا .

واوامر ، وعقوبات . كما انه لم يكن باستطاعة اي اديب من قبل ان يعلن ما اعلنه « روتين » عام ١٩٠٦ من ان على الاديب والشاعر ان يعبرا عن « علاقاتهما الشخصية بالواقع » وان موضوع الفن هو « الانسان » وهذا ما نادى به ايضا تراسوف .

على ان الستالينيين القدماء ما زالوا يتشبثون بنظرياتهم القديمة بكل قواهم ، وهم يهددون ، ويستعدون احيانا السلطات .

ومع ذلك ، فان الحركة الجديدة سائرة في طريق اثبات شخصيتها فالشاعر فونسانكي يلقي قصائده في الساحة الحمراء ، وكتساب « يوم من ايام ايفيان ، دينيسوفيش » مؤلف هو معتقلي السجن الستالينية سابقا يتقد بساعة . فالروس يودون ان يعرفوا الى اي منحدر قد هبطوا . وهم من اجل ذلك ، يرفعون على اكتافهم كل من يرجع اصواتهم الحقيقية .

وحتى المجلات الروسية التي كانت تدبر بالستالينية ، والواقعية الاجتماعية بدأت تتحدث عن الكارثة الكبرى التي عاشها الاتحاد السوفياتي مدة ربع قرن . وهذا اول تصريح من نوعه تدلي به صحيفة شيوعية .

ذلك ان تطورات هامة بدأت تتأكد في الادب الروسي ، من حيث المحتوى بنوع خاص ، اي من حيث الفكرة ، او الوعي ، او الفايعة التي يستهدفها الفنان ، وهناك مثال جد معبر لهذه التطورات يلاحظه الراصد عند الروائي الكسندر بيك في روايته التي نشرها بعد الحرب مباشرة « طريق تولوكولامسك » ويروي فيها فترة من الانسحاب تحت موسكو ، فقائد الكتيبة الذي دعي للحاجة كان يحارب في ظروف يائسة امر جنوده بقتل ملازم من ملازمين فرا امام الاعداء بتهمة خيانة الوطن . وبالطبع فانه لم يقرر تلك التهمة برضى بل قررهما بعد صراع دراماتيكي ولكن النظام هو النظام . واذا كان للخوف مبررات ، فلا يمكن التساهل به والا كان معديا .

وفي عام ١٩٦٠ ، يصف الروائي نفسه ، الكسندر بيك ، الحوادث نفسه وفي الامكنة ذاتها ، ومع قائد الكتيبة نفسه ، ولكن بعد خمسة

الحزب السياسي الذي حارب من اجله مفهوما جامدا ، والتزامه لم يكن عصيا ولا انقيادا اعمى لمعتقد .

ومذهبه الانساني معبر عنه خير تعبير في « اريكا » التي يصور فيها اسطورة الجوع والبرد ، فتشكل رؤياه الروائية « انسانية » فريدة ، لانها لا تعتمد على ايدولوجية او محتوى ، بل هي مجرد تطلع صاف وبسيط يتشوق اليه « الانسان » « الانسان » ان الذي اسقمته قرون من الظلم والفقر والجوع والمرض ، الانسان الذي يهيم ان يبعث مجده وجوهره البدائي . وعالم فيتوريني هو عالم عنصري ، لان قيمه هي عناصر التدفئة واللباس والادوية ، وليست هي الافكار .

ونجاح اريكا قائم لان ابطاله يعيشون مشاكلهم الحقبة التي تنحصر في الجوع والبرد . وكلمة انسانية لاتعني لهم سوى ترويد لخبر مجهول . ويكفي اريكا ان تحمل كيس الطحين ودلو الفحم وتندثر حتى تشعر بانها غدت انسانية ، لانها تحترم احترامها مقدسا الاشياء التي لاحياة لها بدونها .

ثم ان فيتوريني يحقق في اريكا تكنيكا موقفا يتلاءم والموضوع ونفسية اريكا الصغيرة . ان عالم الفقر مصور اربع تصوير ، وهم اريكا في اطعام اخيها واختها يتحول الى فهم شاعري للحياة والموت يتلاءم مع طبيعها وسنها وحياتها التي تؤله اسط الاشياء . وبالرغم من الواقعية التي تميز الرواية ، فانها تظل من اجمل الاعمال الروائية بموسيقاها .

ويرى النقاد ان اريكا تعبر عن اشواق المؤلف ، ونفسيته ، وانها هو ، ومصيرها شبيه بمصيره ، فكما ان اريكا كانت تحاول وحيدة ان تتغلب على البرد والجوع والفقر ، لتتخذ كرامه الجنس الانساني كله ، كذلك حاول فيتوريني ان يعيد لاشد الناس تعاسة الفهم المظلموس . انه عمل شاق ، عسير ، وربما كان مستحيلا . ذاك انه يجب ، اما ان يسقط في البفاء ، كما فعلت اريكا ، فتقع في السقم من جديد ، او ان يصمت كما فعل فيتوريني ، ويرفض ان يكتب ، وان يستمر في الكتابة اذا كانت الكتابة تعني اذابة للنهشة التي لاتفسر امام الانسان .

Bonaventure Leechi

رواية بونافونتور تيشي

« الانانيون » ترجع الى تقليد بيسيكولوجي كبير مالوف لدي هذا الكاتب المثقف . ونلاحظ في هذه الرواية تشمبا دقيقا حساسا للاطباع ، والنفسيات في سياق محكم في حياة اولئك « الانانيين » الذين هم في بساطتهم مجموعة من النساء والرجال المنغمسين في مشاكلهم الخاصة من دون ان يكون لديهم استعداد للخروج من معضلاتهم لينقلوا الى مشاعر الاخرين .

ولا نستطيع هنا ان نتحدث عن انانية بالمعنى الدقيق للكلمة ولكن عن الصعوبة التي تواجهها هذه الكائنات في اتصالاتها فيما بينها . وحتى الزوجان انفسهم ، الذين يجمعهم الحب ، اما ان يسجنوا في هذا الحب او هم ينفصلون عن الهدف المشترك ليفتشي احدهم على الاخر فيسي اتجاهات يبدو فيها نصيب المجازفة في عدم الالتقاء كبيرا . والدروس البارز الذي ينبعث من هذا الكتاب هو درس انساني ايضا .

وبالرغم من الكثافة والعمق الفلسفي ، فان الرواية ليست منافشة فكرية عن الاهواء ، فالاحاديث انفسها تميزنا دائما الى عالم محسوس ، مباشر وبونافونتور تيشي هو كاتب ذو ثقافة عالية ، وهو يتمتع بشهرة واسعة خاصة بمؤلفاته النقدية كمؤرخ للادب . وهو يجمع الى هذه المزايا موهبة روائية حقيقية .

٣ - تطور في الرواية الروسية

منذ اكثر من عشرين عاما والعالم الادبي منعطع عن قراءة الادب الروسي الحديث . والسبب في ذلك يعود خاصة الى طابع الالتزام الحزبي المفعم بروح الانصياع لوامر الدولة وخلق ابطال ايجابيين دوما سواء كان ذلك في حالات السلم ام الحرب . واذا استثنى الراصد الادبي شولوكوف وسيمونوف فانه يلاحظ اي عدد ضخم انتجته روسيا من اثار ادبية تافهة . انه عهد جدانوف ، دكتاتور الفنون و « الواقعية الاجتماعية » . واغلب الانار الادبية في تلك الحقبة تسبح بحمد ستالين وفجأة يخلق في الجو سنونو يشر بالربيع . انه « دودنتسيف » .

٤ - الادب الالمانى ومأساة الجيل الممزق

يعاني ادياء المانيا المحدثون ازمة نفسية حادة تبرزها معظم مؤلفاتهم لا الروايات فقط ، فتطبع بطابع خاص بالنسبة للادب الالمانية وعام بالنسبة للجيل الجديد .

اما الشاهد الاول لهؤلاء الادياء فهو الشاعر وولف غنغ بورشورت الذي رجع صوت المانيا البكماء ، التي كانت تزوج تحت نير النازية . فلقد حكم على هذا الشاعر بالاعدام ، وهو في العشرين من عمره بتهمة ارسال رسائل من الجبهة الروسية الى عائلته ، لا يراعي فيها الفهر ، ولكن الدكتاتور لهوى في نفسه ، عفا عنه ، واكتفى بامر اعتقاله وظل معتقلا الى ان افرجت عنه وحدات الجيش الاميركية بعد ان اضناه الجوع والبرد وسوء المعاملة .

وفي غمرة هذه الحياة ، الهدهدة ابدا بالوت ، والالم ، والمذاب كتب وولف غنغ ديوانه « امام الباب » وهو مجموعة من القصائد ذات طبع مأساوي متوحش وتأثري ، ومن القصص الكثيرة المؤثرة . والكتاب عبارة عن صرخة تمرد ضد الحرب والتجند ، والحب والشهوة القاتلة للقتل التي استولت على شعب بأكمله . وفي هذا الكتاب الجميل الذي يمزق القلب تكمن المواهب الفذة التي كان يمكن ان تتفجر لو لم يقتل - ولكن اثره في الادب الالمانى لم يمت ، لقد كان الملهم للادب الجديد في المانيا كلها .

وابرز الادياء الروائيين المحدثين الذين ورثوا بورشورت واجتروا مثله ماضي المانيا هما هنريش بول وغنتر غراس بالرغم مما بينهما من تفاوت . فكتاباهما الاخيران « خبز سنوات الشباب » لبول و « القسط والغارة » لغراس ، هما مذكرات « اولاد الاموات » . ذلك ان تحت المظهر الخارجي لمانيا الفنية الميكانيكية ، الحليفة الثرية للأسواق المشتركة وحيث تكتشف فيها النساء الاناقة والعمال الاجهاد ، تكمن المانيا الممزقة ، المشردة ، المتآخرة في بلوغ وحدتها الوطنية ، انها المانيا التي ما برحت تفتش عن نفسها ، وتجهد في تفهم وتفسير ما حدث لتعقد علاقة بينها وبين الحلم الالمانى القديم الذي هو في الوقت نفسه مثالا الاعلى وهلاكها الابدي .

وبدلا من ان تفتش المانيا عن المظاهر والاشكال الادبية الجمالية او تتدارس او تتأثر بالنزعات الادبية الجديدة التي تشغل اميركا وخاصة فيما يخص « الرواية الجديدة » ، بدلا من ذلك يفوص الادب الالمانى الحديث في الماضي ويرجع اليه . فالادب الحديث هذا ، يكشف القرابة في ان يكون المرء المانيا . والروائيان اللتان ذكرناهما « خبز سنوات الشباب » و « القسط والغارة » هما في الواقع قصة من فقدوا ذاكرتهم ، قصة مسافرين بلا امتعة يبحثون عن هويتهم المفقودة بينما يتنازعهم تبيكات الضمير والحنين .

✱

ولقد ارغم بول مثلما ارغم بورشورت من قبل ان يتجند في الحرب ، وبعد الحرب ، جند عمله الروائي ، الذي رشح لجائزة نوبل لرفض الحرب فهو لا يعتبرها عملية بطولية ، بل يؤمن كما آمن سانت اكسوبري من قبل حين قال : ليست الحرب مغامرة حقيقية . ولكنها ممرض كالتيفوس .

ثم ان ادب بول يكشف الشفقة الكبيرة التي يوحىها المحاربون : « اين انت يا ادم » وعدم الشفاء للعائدين الذين لا يستطيعون ان يعيشوا بعد ذلك ان جميع المحاربين القدامى هم من العجز وضعاف النفوس

عشر يوما من المعركة . وفي هذه المرة يدين الكاتب الملازم الثاني لغراره عبر الحدود . فهل يعاقبه القائد رميا بالرصاص كما حدث من قبل ؟ ان ذلك من واجبه . وهو يستمد لذلك ولكن لتفسيرات غامضة في نفسه يعفسو عنه .

والدرس واضح هنا ، لقد انتصر الانسان على القائد . والسردس واضح بصورة اخى حين نرى الجنرال قائد القطاع يتصرف بذكاء اي انه يفرق اوامر اركان الحرب العليا وبالتالي اوامر القائد الاعلى . على ان المؤلف لا يذكر ان معركة موسكو قد انتصرت بالرغم من ستالين وبواسطة رجال كانت لهم الشجاعة في ان يكونوا هم انفسهم . وتتساءل ما هو تفسير ذلك التطور ؟ هل هي الانتهازية ، ام مطابقة السياسة الجديدة ؟ ربما كان ذلك .

ولكن الرواية الاولى « طريق فولوكولامسك » كانت رواية حربية لا يستطيع المرء ان يستسيغها . اما في الرواية الثانية « بضعة ايام » فهو يجرد الجنود من ملابسهم العسكرية ويضعهم في موقف لا تكفي فيه مبادئ النظام والوطنية للانتصار عليهم . وفي الوقت الذي رفهم فيه الكاتب الى مستوى الانسانية ، انتقل بالتالي من طريقة الكتابة الاخلاقية الموجهة الى الادب الحقيقي .

والواقع ان المشكلة كلها تكمن هنا . فبعد سنوات من التاليف الدعائي ، والخضوع الاعمى لخطة الحزب المرسومة ، يكتشف ادياء روسيا الجدد لغة الكتابة . وهذه السعادة تمبر عن نفسها بتواضع خجول من خلال تصويرهم للطبيعة (البحر والقابة والسواقي .)

ولغة الكتابة هي التي تدفع « تندر ياكوف » الى تصوير شخص ثائر موجه يحب (وهو متزوج واب) امرأة سكرتير الحزب فتبادله الحب : ان البطل لم يعد كما كان مقبودا من الصخر .

ولغة الكتابة بالذات هي التي دفعت اولغا برغولتز الى تنظيم مؤتمر للكتاب اعلنت فيه « سوف ننتهي مع الزمن من الفرد - النموذج » وصدقوني ان الانسان هو كائن يدهش ومهمة الكاتب تكمن في ان يصفه ككائن يدهش ايضا . ومن خلال لغة الكتابة هذه ، يكتشف ادياء روسيا الجدد الحياة ، والفصول والطبيعة والحب ، والصراع من اجل المثل الاعلى لا كما كان يفرض عليهم ان يعبروا عنه لكي تأتي مؤلفاتهم مفيدة ، ولكن كما يترأى للاديب ، حتى ولو لم يكن مفيدا ، حتى ولو لم يكن لمؤلفاته من تبرير اخر ، سوى لغة الوجود . اما الواجب التاريخي الذي كان يفرض على الكتاب عامة ان لا يغفلوا عنه فقد اصبح يحمل مفهومنا نسبيا لدى كتاب هذا الجيل الا يغفلوا عنه فقد اصبح يحمل مفهومنا نسبيا لدى كتاب هذا الجيل ويعصر بعضهم بان الكاتب لا يستطيع ان يبلغ الحقيقة الموضوعية الا من خلال احاسيسه الذاتية . انها محاولة جديدة للعودة الى الادب البعيد عن ان يكون مجرد دعاية .

اما رفاقهم من الكتاب الشيوعيين المنتشرين في اميركا واوروبا والصين وغيرها من البلدان ، فان امرهم يختلف ، وانهم يعيشون في اجواء اكثر انطلافا ، ويكتبون بأساليب مختلفة ، وان كانت هناك اهداف ومبادئ واحدة تجمعهم . انهم على الاقل ، يقرأون لغيرهم بعكس الادياء السوفييات ، ولعل ذلك إحدى جرائم ستالين ان يقطع هؤلاء الكتاب عن العالم ، ويقطع كل صلة للعالم بهم ، اعتقادا منه ان الادب لا يمكن ان يبلغ درجة رفيعة في « القومية » الا بقدر ما ينفج في اجواء مغلقة على ذاتها .

اما رفاقهم من الكتاب الشيوعيين المنتشرين في اميركا واوروبا والصين وغيرها من البلدان ، فان امرهم يختلف ، وانهم يعيشون في اجواء اكثر انطلافا ، ويكتبون بأساليب مختلفة ، وان كانت هناك اهداف ومبادئ واحدة تجمعهم . انهم على الاقل ، يقرأون لغيرهم بعكس الادياء السوفييات ، ولعل ذلك إحدى جرائم ستالين ان يقطع هؤلاء الكتاب عن العالم ، ويقطع كل صلة للعالم بهم ، اعتقادا منه ان الادب لا يمكن ان يبلغ درجة رفيعة في « القومية » الا بقدر ما ينفج في اجواء مغلقة على ذاتها .

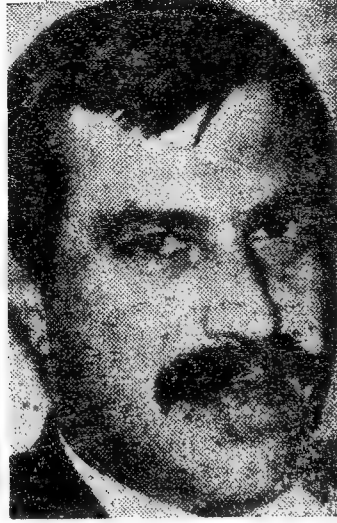
وهذا ما يفسر لنا تخلف الرواية الروسية عن الركب الروائي الحديث



شولوخوف



جونسون



اما في « القظ والفارة » لغراس فان هذا الكاتب ايضا ينصب على الماضي ، لا كمصلح اجتماعي ، بل كشاعر ، وربما قيل ان « القظ والفارة » هو « هولن الكبير » في بروسيا . وغراس نفسه يعترف بفضل الن فورتية عليه ، حتى اسمى بطله مالك . وروايته هذه هي في الحقيقة سيرة ذاتية ، لان غراس نفسه كما هو مبصّر في « القظ والفارة » كان يفوق على مقاعد الليسيه في « لانكور » اوقات الشروحات اللاتينية والمحاضرات الوطنية . ولكن لم تكن الحرب بالنسبة لهؤلاء الطلاب الا حيا للعب . فلقد كان لهم كقصر الحلم في « مولن الكبير » بضبابه الرخو المؤثر ، بل كان ميدانا قد كله من الواقعية وغطى باللع ، وبحضور البحر الذي صوره - غراس - بطريقة مبدعة . هنا ، على هامش العالم الرسمي والارض الصلبة ، يهرب المراهقون للسباحة ، يجمعون كنوزهم ويتمرسون على الماب الايدي الخطرة للرجولة النامية . وعلى حطام سفينة يسيطر « مالك » بلا منازع بارزا ، سباحا ماهرا ، غطاسا ابرع من جميع الفطاسين واقواهم على الاطلاق .

اما القظ او الراوي ، فانه يتأمل « مالك » الكبير ، دون ان يناقش ابدا عبادته للمذراء والصليب الحديد ، الى اليوم الذي ربح فيه مالك الكبير في اثناء لعب الحرب الحقيقية صليبا حقيقيا من الحديد فيكتشف عبثية لعبة المجد الكبيرة ، ويختار العزلة ، ليعود فيختبئ الى الابد على حطام مركب الطفولة عند الشاطئ . ان بطله ، لايشير الإعجاب ، يتخلى عنه ، ويترك الموت .

انها رواية مبهمة وفاسية . ففي الوقت الذي نجد فيه عند غراس تفلل نزعة دينية تشع في اعماله فتوحي بالحب المسيحي ، نرى عنده تخليا متوحشا . انه لا يدين ، بل يكتفي بان يروي وهو يرفض الانواء او الالتزام المفروض ، كما يرفض نزعة « بول » العاطفية ، يرفض ذلك ليلعب في النهاية بشك الشاعري الى موقف قريب من موقف بول .

ولقد صرح غراس قائلا :

« ان بطل رواية لا يمكن ان يكون مكلفا لبيان ما اذا كانت مدفوعة حتى النهاية تؤدي الى العيشة » . وهذا مايفسر معنى اختفاء « مالك » الكبير ، المفتون بحب صليب الحديد . ولكن قساوة غراس هنا ، قد عوض عنها بحبوية اسلوبه ونفحة الفنية وانطلاقات خياله وقدرته المتفائلة ، التي تجعل منه اكبر كتاب ألمانيا الموهوبين الشباب .

واولادهم هم اولاد الاموات اولاد الحرب الضعاف الماجزون الذين يسألون الاستاذ : السماء ، هل هي السوق السوداء ، حيث يوجد كل شيء ؟ انهم صبيان اكلمهم الهزال ، وتكشف عملهم الاول كمواطنين في سرقة الفحم .

✱

ورواية « خبز سنوات الشباب » تصور مأساة هذا الجيل الممزق نفسيا . ذاك ان بول نفسه ولد من اولاد الاموات وهو ، كسواه ، من ابناء هذا الجيل ، قد حرم من الخبز ، الخبز الاسود الذي كانت الراهبات يوزعنه على باب المستشفى ، لقد حرم خاصة خبز المحبة . ولقد اصابه هو ايضا الهزال المعنوي ، فافسد وسرق كسواه . والان وسط هذا المجتمع الفني ، يروح بول ويفسد بسيارته كسائر الناس ، ولكنه لا يجد لتصرفاته تلك اي معنى . ان لديه اليوم مهنة ، ويملك فلوسا ، وخطيبة ولكن ذلك كله لا يعني بالنسبة له شيئا . فحرمانه من الخبز في الماضي قد حزن نفسه الى الابد ، حتى اليوم الذي التقى فيه ، على المحطة صبية صغيرة تدرس في دارالمعلمين ضائعة مثله .

ويجري بول لساعات قصيرة بين هذين الكائنين الباهتي العالم ، واللذين لا نعرف عنهما شيئا ، حكاية حب جميلة . وباسلوب ناصع يتباعد فيه عن واقعية المعرفة الساذجة يعطي بول في هذه القصة اخلاقية شعرية ، تذكرنا « بكامو » ، لو لم تكن في نهايتها متفائلة . ذاك ان بول هذا الروي الذي يجتاز الاعجوبة الالمانية بقدميين ميكانيكيتين ، يائسا ووحيدا كاليت وسط النهار ، هو في الواقع اخ « للغريب » ولم يستطع احد قبول ، الا في النادر ، ان يصور هذا الفراغ النفسي وضياغ القيم الاخلاقية في مجتمع فائض بالثروات مئبق من الحرب .

وعندما يستيقظ بول من الكابوس وهو يتنوق اخيرا طعم خبز الحياة من شفتي صديقه ، يتوجه نحو الماضي الذي يرمز الى الحنين الالمانى وابلغ ما في هذه الرواية تلك الصرخة الممزقة « انني لا اريد ان اتقدم ولكنني اريد ان اعود . نحو اي شيء ؟ انني اجهل . ولكن ينبغي فقط ان اعود . »

صدر حديثا

الوجودية وحكمة الشعوب

تأليف سيمون دو بوفوار

ترجمة جودج طرابيشي

دراسات عميقة عن الوجودية وعلاقتها

بالمجتمع والشعب وأثرها في الحياة عموما

الثمان ١٧٥ قرشا لبنانيا

دار الاداب

مكتبة منيمنة للطباعة والنشر - بيروت

ص.ب ٢٢٩٦ - لبنان

تقدم :

في الديمقراطية والثورة والتنظيم الشعبي :

محسن ابراهيم

٢٥٠

الطبعة الثانية

الشيوعية المحلية ومعركة العرب القومية الحكم دروزه

تصدر قريبا

الطبعة الثالثة

مع القومية العربية الحكم دروزه

٢٠٠

الطبعة الخامسة

الاقتصاد الاشتراكي ج. د. كول ٢٥٠

الاشتراكية التيتوية ف. و. نيل ٢٥٠

نحو اشتراكية عربية كلوفيس مقصود ٢٠٠

الاديب وصناعته جبرا ابراهيم جبرا ٤٠٠

الشعر كيف تفهوه وتتذوقه الدكتور محمد ابراهيم

الشوشي ٦٠٠

مغامرات العقل الدكتور محمد فياض ٧٠٠

وقد برته المتفائلة ، التي تجعل منه اكبر كتاب المانيا الموهوبين الشباب ومن ابرز ادباء المانيا الشباب كاتب رجع صوت المانيا بعد خمسة وعشرين عاما من الصمت ، لتحل مكانها السابق في منافسة الاداب العالمية وهو ، وي جونسون Uwe Jhonson الحائز مؤخرا على جائزة فورماتور . وهو في الثامنة والعشرين من عمره ، وحين اجتمعت لجنة التحكيم كان رأيها بالاجماع ان صوت جونسون هو صوت المانيا الحقيقي بعد الحرب .

ورواية جونسون الاولى « افتراضات حول يعقوب » تثير الدهشة والقلق في آن واحد .

لقد كانت المعرفة البالغة في التكنيكات الروائية الحديثة والاسلوب الصارم في الدقة والتأثير ببريخت وهمنفواي تكشف شخصية فذة ولكنها شخصية محدودة كما بدت في تلك الرواية الاولى ، محدودة في موضوع خاص جدا .

وكان هذا الموضوع هو تجزئة المانيا . وكان ينبغي ان يظهر كتابه الثاني ليفهم ان جونسون لم يتكلم عن حدث يتعلق بمقاطعة المانيية بل هو يتكلم عن اهم مشكلة من مشاكل عصرنا الكبرى ، هي النزاع الشرقي - الغربي .

وكان يتكلم عن هذا النزاع بطريقة فنية . انه هنا فنان وليس سياسيا وهو بالفعل ، الكاتب المعاصر الوحيد الذي نجح في ان يعرض لهذه المشكلة من دون ان يسقط في الدعاية .

اما كتابه الذي حاز على جائزة فورماتور ، فقد نافس فيه ادباء لهم مكانتهم في عالم الرواية ، مثل كلود سيمون والن روب غرييه وسول باللو . وعنوان الرواية « كتاب اشيم الثالث » واشيم هذا راكب دراجة ، من المانيا الشرقية ، حاولت حكومته ان تستغل مجده الرياضي فوضعت عنه سيرتين : على انهما كانتا تمتدحانه باكثر مما ينبغي . وهذه المرة عهد الى صحافي من المانيا الغربية ليكتب كتابا عنه جادا وموضوعيا .

ويبدأ الصحافي بجمع المصادر ليكتب مؤلفه . وتبرز هنا المشاكل والصعوبات التي تعترضه ، انها صعوبة سياسية ، فماذا ينبغي ان يقال عن اشيم لكي لا يساء الى اسطورهه ؟ لقد كان ينتسب الى « الهناريقا » فهل ينبغي له ان يذكر ذلك ؟ الا يعرض ذلك لتشويه الصورة التي كونها عنه معجبوه ؟

وجونسون هنا يطرح مشكلة « حرية التعبير » وهو يطرح ايضا مشكلة « امكانية » الكتابة وماذا يعرف عن اشيم ، بل وماذا يعرف عن الانسان بالاجمال ؟ ماذا يمكننا ان نؤكد وماذا ينبغي ان نقول ؟ عن الدوافع ؟ ان الفنان مهذب ابدا بالكذب ، وعدم التأكيدات الانسانية وتمقيد الرجال والاشياء ، واذا فان الصحافي يرفض عمله ، ولا يكتب بالتالي الكتاب الثالث عن اشيم .

على ان جونسون انهي روايته . ونزعها من كثافة العالم الذي نعيش فيه ، ونشلها من الصمت الذي يحيط بها ، الصمت الذي يحيط جميع الانار الفخمة ، التي تكشف صعوبة الكلمة والكتابة ، والتعبير عن الاشياء وعن الذات . وتدور هذه الرواية على مستويات ثلاثة ، سياسية وانسانية وفنية ، فهي مؤلفة من تخمينات متعددة ، ومحاولات يائسة للوصول الى حقيقة كانت في هرب مستمر .

وحين يتكلم جونسون عن صعوبة العيش في عالم ممزق ، يتكلم في الوقت نفسه عن الصعوبة في ان يكون انسانا وعن عظمة الفهم وحدوده .

مسكلك الحريّة في رواية «الطاعون»

بقلم سيد صبحي

ولكن ما هي قصة الفئران هذه ؟ قال « ريو » لا أدري .. انه امر غريب .. ولكنه سيمر بلا ريب. غير أن الحالة لم تزد الا سوءا في الايام التالية .. فكان عدد هذه الحيوانات القارضة كل يوم في ازدياد ... وكذلك كان المحصول الذي يجمع منها كل صباح ...

وكانت الدعشة تفقد ألسنة مواطنينا حين يعثرون عليها في الاماكن الآهلة من المدينة، حتى ميدان السلاح ، والشوارع الكبرى ، والمتنزهات لم تسلم من تكديسها فيها ، وكانما الأرض التي أقيمت عليها منازلنا تبدو وقد أخرجت انقالها ، وما كان ينخر في جوفها من سرطانات وفروع ... وهكذا أصابت الدعشة مدينتنا الصغيرة التي كان يسودها الهدوء . وقد اضطرب أمرها في بضعة أيام كما لو كان هناك رجل في صحة جيدة ثم أخذ دمه الكثيف في الفليان على حين غرة ...

وهنا يلوح لنا سؤال : ماذا نفعل حتى لا نصعب وقتنا ؟

ويكون الجواب : ان نمارسه بكل ما فيه من طول .. فقد صار كل الناس في البلية سواء .. واغلب الظن ان الوقت قد اذف ، فقد كان الامر يزداد سوءا واستفحالا لدى مرور كل لحظة من النهار .. وكان «ريو» يشعر بان مخاوفه تزداد ، وأعتقد انه « وباء » فالأوبئة من الامور الشائعة .. ولكن عندما ينزل الوباء على رؤوسنا يصعب علينا الاعتقاد بأنه وباء ، وقد أصيب العالم بالطاعون مرات تقارب عدد المرات التي نكب فيها بالحرب ، ومع ذلك فكلا الشين .. الحرب والطاعون يباغتسان الناس على غير استعداد منهم للاقائهما !

فعندما تندلع نيران الحرب يقول الناس: انها لن تطول .. لان استمرارها ينم عن أشد الفناء .. فالواقع أنه لا شيء أشد فناء من الحرب ، ولكن هذا لا يمنع من ان يطول أمدها .. اذ الفناء من شأنه المتأخرة ، ويمكن ان نلصق ذلك بوضوح اذا ما صرفنا النظر قليلا عن حصر تفكيرنا في أنفسنا .. ولكن مواطنينا كانوا في هذا الصدد كغيرهم من الناس .. كان تفكيرهم محصورا في أنفسهم ، وبعبارة أخرى كانوا عريقين في الإنسانية ، أي لا يهتمون في الأوبئة .. فالوباء أكبر من الانسان ، ولذا يميل الناس الى الاعتقاد بأنه ليس من امور الواقيع، وبأن المسألة لا تتعدى حلما مزعجا لا يلبث ان ينتهي ... « ولكن العلم لا ينتفي في كل الاحيان » ، ثم تتابع الاحلام المزعجة بعضها في اثر بعض حتى ينقض الناس أنفسهم فيها لانهم لم يتخلوا للامر حيطة ... وكانوا يظنون أنفسهم أحرارا ، ولكن لا وجود للأحرار ما دام للأوبئة وجود ..!

علينا ان نعمل على محاربة « الطاعون » ولا ينبغي أبدا ان نؤجل للفد .. ولا بد من ان ننجح .. فالنجح ليس كبيرا على من ينشدد الحرية ، ويرفض الاستسلام للعدو .. اذن فلنتحد وتكاتف ضد أولئك الذين « يفكرون فيك ليسئوا اليك » وعلينا ان نجعل الطاعون شغلنا الشاغل جميعا حتى نقضي عليه ، فنحن الان لسنا سوى أولئك الذين وضعتهم العدالة او الاحقاد البشرية وراء القضبان ولم يكن هناك مهرب من هذا الفراغ غير المحتمل الا في اعادة سير القطارات في خيالنا ... وملء أوقافنا برنين متتابع لاجراس أبوابنا .. تلك الاجراس التي كانت تصر على الصمت . ولكن اذا كان الناس يشعرون بالانفي .. فان منافعهم كان في بلدهم في أغلب الاحيان .. فقد كانوا يصطعدون دون توقف بذلك

« ان لحظات الزمان اشبه ما تكون بقطرات الماء التي تتساقط من بين اصابعه .. دون ان يقوى على امتلاكها او القبض عليها بجمع يديه ... » *

في عرفنا لمشكلة الحرية في رواية « الطاعون » (1) عند الفيلسوف البير كامو .. يجدر بنا ان نتذكر « سيزيف » الذي عذبتة الالهة وحكمت عليه بأن يدفع امامه حجرا الى أعلى الجبل ، وكان كلما بلغ القمة انحدر الحجر الى اسفل ، ويعود فيرفع الحجر الى القمة ويستقسط الحجر .. هكذا الى غير نهاية . ان الالهة عذبت « سيزيف » لانه اخطأ ، والانسان الحر هو الذي يخطئ .. اما العبد فهو لا يخطئ لانه لا يختار ما يفعل ، وانما يفعل ما اختاره له سيده ..

والانسان الحر هو الذي يقاوم ، ويجاهد الالم والمرض .. هو الذي لا يعرف حدودا لحرية .. وهو الذي يصطدم دائما بالقيود التي وضعتها غيره من الاحرار او غيره من الالهة !

هذا هو « سيزيف » انه اسمى من العذاب ، واغوى من حكم الالهة .. فهو يعلم انه محكوم ، وهو يعلم ان هذا الحكم لا رجعة فيه، وان هذا العذاب مدى حياته ، ولكنه مع ذلك يرفع الحجر ، ويلاحقه اذا نزل وينحني عليه ، ويعرض الا يسقط من يديه ، وهو يرفعه .. انه يؤدي هذا العذاب كما لو كان واجبا مقدسا انه يقاوم المستحيل ، ويعلم انه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر في مواجهة المستحيل دون ما استسلام ، وهكذا نجد أنفسنا ايضا امام « الطاعون » نعاني نفس المشكلة .. مشكلة الحرية .. مشكلة الخلاص .. وكما حارت الافهام في مشكلة الحرية ، ولكن على الرغم من هذه الحيرة سوف نجد « البير كامو » قد قدم لنا عملا أدبيا ان دل على شيء فانما يدل على ان الانسان هو الموجود الوحيد الذي يشعر بأنه حر .. وهو الموجود الذي لا يكف عن تكذيب كل ما يعوق حريته !

في صبيحة اليوم السادس عشر من ابريل خرج الدكتور برنار ريو من مكتبه واصطدم بفار ميت على بسطة السلم، ومن غير ان يولي الامر أي اهتمام أزاح الفار من طريقه وهبط ، ولكن ما ان وصل الى الشارع حتى تنبه الى ان هذا الفار لا ينبغي ان يبقى في مكانه، فصاد على اعقابها ليلفت نظر البواب الى ذلك .. وكان لرد الفعل الذي احدثه ذلك على السيد « ميشيل » الهرم اثره في ان يجعل الدكتور « ريو » يشعر بما لهذا الاكتشاف من غرابة ، فلم يكن وجود هذا الفار يبدو له اكثر من امر غريب - في حين كان البواب يعتبره أمرا فاضحا ..

والواقع ان موقف هذا الأخير كان حازما ، اذ انه لم تكن توجد فئران بالمنزل ، وعشا حاول الدكتور ان يؤكد له ان هناك فارا على البسطة، وأنه قد يكون ميتا .. لقد ظل البواب يؤمن ايمانا لا يتزعزع بأنه لا توجد فئران بالمنزل ... واذا وجد فارا فلا بد ان يكون مجلوبا من الخارج ..! وبالاختصار لا بد ان يكون في الامر مجال لدعابة سخيفة ..

* تأملات وجودية - الدكتور زكريا ابراهيم - منشورات الاداب

(١) وقد رجعنا الى النسخة المترجمة بالعربية التي ترجمتها الدكتورة كوثر عبد السلام بحيري - وراجعها الدكتور محمد القصاص وصدرت عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

في اعماقنا .. ولو كانت المسألة مسألة زلزال - اذن لحدثت هزة واحدة كبيرة ، وانتهى الامر ، ولراحوا بعد ذلك يحصون من ماتوا ، ومن قتلوا على قيد الحياة ، وبذلك تنتهي الكارثة .. أما ذلك المرض اللعين .. فحتى أولئك الذين لم يصابوا به لا يتجون من نتائجه ومخاوفه .!

« اذا فلننتظر حتى يصير عدد الأطباء اكبر من عدد المرضى » ولكن هذا الانتظار يجعلنا نرى اليأس واللام التي يجرها الطاعون ، ونستسلم له .. فلا بد وان نكون اما مجانيين .. او عميانا .. أو جبناء ...

وهنا يوضح لنا البير كامو مشكلة الحرية بمناهها الفلسفي العميق .. فنحن بازاء انتقاد ذاتي يشهد بان الافق الذهني لهذا الاديب الفيلسوف قد تخطى مرحلة الواقع أعني مرحلة الحالة الراهنة وامتد الى حالة أخرى صورها له الله القوي مما يدل على ان ذاته قد انفصلت عن واقعها مندفعة نحو « ما ينبغي ان يكون » وهذا هو السبب في ان لحظة التأمل العقلي والحكم على الذات لا بد وان تكون بمثابة انفصال جزئي عن الماضي ، وتحرر جزئي من الواقع ، ويصبح عندئذ التفكير والتأمل العقلي هو نقطة البداية في الحرية ...

و جاء « تارو » الذي بدأ العمل فجاء اول فرقة ثم اتبعها بفرق أخرى كثيرة ، وكون منظمات لوقاية الافراد من الطاعون بعد ان اقنع الناس بأنه ما دام المرض موجودا بيننا فانه ينبغي عمل كل ما يمكن عمله لمكافحةه ، واصبحت مسألة الطاعون مسألة تهم الناس جميعا .. ولكن أيكفي ان يعلم « تارو » الطبيب .. الناس كيف يتخلصون من الطاعون؟ وهل من المستساغ ان يشتغل الناس بسماع تعاليم « تارو » كما يشغل المدرس أذهان التلاميذ بأن « اثنين واثنين تساوي أربعة » .. فقد يبدو ان هذا العمل جدير بالثناء ، ولكن هناك في التاريخ لحظات يعاقب فيها من يجزئ على القول بأن اثنين واثنين تساوي أربعة بالملوث .. والمدرس يعرف ذلك جيدا ، والمسألة ليست في ان تعرف ما هي الكفاية او ما هو المقاب الذي يستتبعه هذا التفكير .. وانما تنحصر المسألة في ان تعرف ما اذا كان « اثنان واثنان تساوي أربعة ام لا ؟ فمواطنونا الذين جازفوا في هذا الوقت بحياتهم كان عليهم ان يقرروا ما اذا كانوا في وقت الطاعون ام لا ؟ وما اذا كان من الواجب عليهم ان يكافحوه ام لا .. وهنا يبين لنا كامو : ان الحقيقة قد تنطس تحت ثير الظلم ، ولكن الى حين ، فالناس يتحتم عليهم ان يلاحظوا ويفكروا لكي يتجنبوا الطاعون .. لانه لا يكشف عن نفسه الا بعلامات سلبية فاذا استسلم الافراد للطاعون فسوف يقلبون على الطرقات ليموتوا فيها اكواما حيث تنفخ جثثهم ، وسوف تشاهد المدينة المحتضرة في الميادين العامة يتلفون بالاحياء مدفوعين الى ذلك بمزيج من حقد مشروع وأمل أبلى ..

ينبغي علينا اذن ... ان نعمل كل ما يمكن عمله حتى نكف عن ان نكون مصابين بالطاعون ، وانه بهذا .. بهذا فقط يمكننا ان نأمل في السلام . والمرء يحتاج لكثير من الإرادة ، حتى لا يصاب بالسوء .. وأنه لامر شاق ان يصاب المرء بالطاعون ، ولكن أشق منه ان يستسلم المرء للاصابة به .. واذا ما استسلمت لهذه اللحظة فلم أعد أساوي شيئا بالنسبة لهذا العالم ..

وهنا يبين لنا البير كامو :

ان الانسان برغم خضوعه للظروف غير الملائمة التي تعصف بوجوده .. بالرغم من ذلك الخضوع .. فهو رب أفعاله ، وهو السيد المتحكم في تصميماته .. فمن امتنع عن الاختيار فقد اختار الا يختار ، ومن ترك للمؤثرات الخارجية ان تختار له فقد اختار لنفسه الاستسلام .. فليس امامنا ما نخسره اللهم الا ان نخسر كل شيء .. لذا دعنا نتجه قدما الى الامام .. هذا هو رهان جيلنا .. فاذا فشلنا فان من الافضل لنا ان نكون قد وقفنا في صف من اختاروا الحياة ، بدلا من الوقوف في صف من يدمرونها ...

سيد صبحي

القاهرة

الجدار الذي يفصل بين المصير الموبوء الذي فرض عليهم ، وبين وطنهم الذي ضاع منهم .. فأغلب الظن انهم هم الذين كانوا يمرّون هائمين على وجوههم في كل ساعات النهار في المدينة المقبرة يدعسون في صمت - ذكر الاسمييات التي عرفوها وحدهم ، وينادون أصحبة بلادهم المنعشة .. لقد كانوا حينئذ يغفون نوار ألهم بتأويل علامات غير محسوسة ، وارهافات محيرة .. كمرور الطير في سماء المدينة أو ندى الغروب ، أو تلك الاشعة الغريبة التي تنسأ الشمس أحيانا في الشوارع المقفرة .

وفي كل مساء كانت هناك أذرع تتعلق بنراعي « ريو » وكلام كثير لا فائدة منه ، ووعود ودموع غزيرة تدرف ، وفي كل مساء كان يتسبب رنين جرس سيارة الاسعاف في أزمان لا طائل من ورائها . وفي نهاية تلك الاسابيع المزعجة ، وبعد كل هذه الاماسي التي كانت تفرغ فيها المدينة سكانها لكي يلقوا ، ويدوروا في الشوارع .. فهم « ريو » انه ليس له ان يدافع عن نفسه في اتهامه بعدم الشفقة .. فالمرء يتعب من الشفقة عندما تصبح غير ذات معنى .!

وكانما وقت التفكير قد حان ، والصالحون الاحسرار لا يغشون ذلك .. أما الشريرون فلم ان يرتعدوا فالعالم الان بمثابة خزانة هائلة للغلال ، ولسوف يضرب الطاعون القمع البشري حتى يفصل منه القش عن الحب ، وسيكون القش اكثر من الحب .. وعدد الذين يدعهم اليه اكثر من عدد الناجين منه .. وقت التفكير قد حان .. ولا بد للخلاص فليس من الممكن ان تستمر هذه الحال .. فالحال الذي اطل على الناس في هذه المدينة بوجه من الشفقة .. قد مل الانتظار وصدم في أمسه الخالد ، وأشاح عنهم بوجهه ، وما نحن أولاء بعد ان حرما من النور الالهي نتخبط ولوقت طويل .. في دياجير الطاعون !!

والشيء الغريب .. انه قد غشت كاتدرائية مدينتنا بالمؤمنين طوال هذا الاسبوع وانتشرت رائحة البخور واعتلى الاب « بانسلو » منبر الكاتدرائية ثم قال بصوت قوي :

« اخوتي انظروا الى ملك الطاعون هذا .. انه جميل جمال الشيطان وله بريق كبريق الشر نفسه وقد وقف فوق أسطح منازلكم ، وامسك بيده اليمنى العصا الحمراء ، ورفعها حتى مستوى الرأس في حين ان يده اليسرى تشير الى أحد منازلكم ، وقد تكون أصبعه في هذه اللحظة تشير الى بابكم وعصاه تدق على خشب الباب .. وفي هذه اللحظة أيضا يدخل الطاعون بيتكم ، ويجلس في غرفتكم منتظرا أوبتكم .. انه هناك ينتظر في صبر وأناة ، وهو واثق من نفسه وثوق هذا العالم من نظامه وهذه اليد التي يمدّها اليكم .. اعملوا جيدا انه لا توجد فسي الارض ولا في العلوم البشرية التافهة قوة تستطيع ان تجعلكم بمنجاة منها - وهكذا سوف يضربكم الطاعون كما يضرب القمع على جرن الام الماطخ بالدماء ثم يلقى بكم مع القش ».

ويتابع الاب بانلو بمزيد من الانبصاح وصف تلك الصورة المؤسرة للوباء ، فصور قطعة الخشب الهائلة التي تلف وتدور فوق المدينة تخبط خيط عشواء .. ثم ترتفع ثانية ، وقد لطختها الدماء وتستمر تبعثر الدم والامم البشري من اجل « بذر ينتهي بحصاد الحقيقة » ، ثم يصيح الاب « بانلو » بصوت اشد قوة : « ايها الاخوة ان رحمة الله تتجلى في كل شيء .. في الخير والشر ، القسوة والشفقة .. الطاعون والخللاص .. فهذا الوباء نفسه الذي يدمي قلوبكم هو الذي سيسمو بكم .. ويريكم الطريق .. »

لا بد ان من التصميم .. فالتصميم لا بد وان ينتهي دائما بالانتصار على كل شيء .. ولكن يبدو ان قلوب الناس جميعا قد تحجرت .. فقد أخذ الجميع يسيرون ويمشون بجانب الانسين ، وكأنه قد أصبح لفة الناس الطبيعية .. وكان الربيع قد كل بعدما بئل من ذات نفسه في صورة الاف الزهور المتألقة في كل مكان حول المدينة ! الربيع الان في الكرى ، وراح يتحطم ببطء تحت ضغط الطاعون والقيظ الزوج . المسألة اذن : تتطلب الكفاح والجهد .. لان آفة الطاعون متأصلة

تولستوي والحرب والسلام

بقلم سومرست موم
ترجمة السيد جاد

من اشخاص عرفهم أو سمع بهم ، غير انه ، اعتبرهم - بالطبع - مجرد نماذج فقط ، وما ان اذابهم في خياله حتى صاروا مخلوقات من صنعه هو . ويقال انه استوحى شخصية الكونت المتلاف من جده ، وشخصية نيقولا روستوف من والده ، وشخصية الاميرة ماري ، الفاتنة المثيرة للشفقة ، من والدته . ويقال ، بوجه ، ان تولستوي في تصويره للرجلين اللذين قد نعتيرهما بطلي « الحرب والسلام » بيير بيزوخوف والامير اندرو ، انما كان يفكر في نفسه ، وقد لا يكون من قبيل الاغراق في الخيال ان تقول ان تولستوي - وقد ادرك انقسام شخصيته - سعى الى توضيح شخصيته وفهمها عن طريق خلق فردين متضادين ينبعان من نموذج واحد . والشئ الذي يشابه في بيير والامير اندرو هما انهما يشدان ، مثلما ينشد تولستوي نفسه ، الطمأنينة الذهنية وكلاهما يشدان حلا لالغاز الحياة والموت ، وكلاهما لا يعثران على هذا الحل غير انهما فيما عدا ذلك - يختلفان فيما بينهما . فالامير اندرو شخص شهم رومانتيكي وهو فخور بنسبه ومركزه ، وهو نبيل في تفكيره . غير انه متكبر ، دكتاتور ، غير متسامح ، ومتهور وهو مع كل نقائصه شخصية جذابة الى حد بعيد . اما بيير فادنى من ذلك بكثير . انه عطوف ، حلو السمائل ، متواضع ، مهذب ، مضى بنفسه ، غير انه بلغ من الضعف والتردد والسذاجة وسرعة التعرض للخداع انه لا يسعك الا ان تضيق به ذرعا . ان رغبته في ان يفعل الخير وان يكون خيرا ، لشيء يمس شفاف القلب ، ولكن اكان من الضروري ان يكون احقق بهذه الصورة وعندما اصبح ماسونيا ، اثناء سعيه وراء حل للالغاز التي تعذبسه تورط تولستوي في كتابة بضعة فصول مملة ، مملة جدا .

وكلا هذين الرجلين يحب ناناشا ، صغرى بنات الكونت روستوف وقد استطاع تولستوي في تصويره لها ، ان يخلق امتع شخصية لفئة في اي عمل روائي . وليس هناك ما هو اصعب من تصوير فتاة جذابة ومثيرة للاهتمام في الوقت نفسه . فالفتيات الصغيرات في القصص هن بوجه عام باهتات « اميليا في رواية « سوق الفروور » مستعرضات للفضيلة « فاني في رواية « صديقة مانسفيلد » . ذكيات جدا في صف « كونستانسيا ديرهام في رواية « الاناني » ، او غيبات « دورا في رواية « كوبرفيلد » ، عابثات في غباء او ساذجات بصورة لا يصدقها العقل . وليس من الغريب ان تشكل هذه الفتيات مادة صعبة للروائي ، ذلك لان شخصياتهن ، في هذه السن الفضة ، غير ناضجة وذلك مثلما عجز الرسام عن ان يجعل الوجه مشرا الا اذا كانت تقلبات الحياة ، والفكر والحب والعذاب قد اكسبت هذا الوجه شخصيته . وغاية ما يستطيع عمله وهو يرسم وجه فتاة هو ان يبرز سحر الشباب وجماله . ولكن ناناشا طبيعية تماما . فهي حلوة ، حساسة ومتعاطفة عنيدة ، صيبانية ، مثالية بصورة انثوية ، سريعة الغضب ، دافئة القلب ، متصلة الراي ، ذات نزوات ، وساحرة في كل شيء ، لقد ابداع تولستوي نساء كثيرات ، وهن طبيعيات بشكل رائع ، ولكنه لم يخلق سوى ناناشا فتاة تستحوذ على لب القاريء .

وفي كتاب على هذه الضخامة ، كما هو شأن « الحرب والسلام » كتاب استغرقت كتابته وقتا طويلا جدا ، لا مناص من ان يفقد المؤلف حرارته في بعض الاحيان . وقد اشرت منذ قليل الى ان مغامرة بيير بالدخول

اعتقد (١) ان بلزاك هو اعظم روائي عرفه العالم على الاطلاق ، ولكني اعتقد ان رواية « الحرب والسلام » لتولستوي هي اعظم رواية . فلم يسبق ان كتبت (واغلب الظن ان هذا لن يتكرر) رواية تضارعها في الضخامة ، وتعالج مثل هذه الفترة الحاسمة من فترات التاريخ وتتناول هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات . ولقد قيل عنهما بحق انها ملحمة . ولا استطيع ان اجد عملا روائيا اخر يمكن ان نصفه هكذا ونكون محقين في وصفنا .

وقد عبر ستراخوف : صديق تولستوي والناقد الكبير ، عن رايه في عبارات قليلة وقوية ، اذ قال : « انها صورة كاملة للحياة الانسانية صورة كاملة لروسيا في ذلك اليوم وصورة كاملة لا يمكن ان يسمى تاريخ الشعوب ونضالها . وصورة كاملة لكل شيء يجد فيه الناس سعادتهم ومجدهم ، حزنهم وهوانهم ، تلكم هي رواية « الحرب والسلام »

كان تولستوي في السادسة والثلاثين عندما شرع في كتابتها وهي سن تبلغ فيها موهبة الابداع عند الكاتب ذروتها بوجه عام . ولم يتنه منها الا بعد ست سنوات . واختار لها حروب نابليون كفترة زمنية ، اما قمة الرواية فهي غزو نابليون لروسيا ، وحرق موسكو وانسحاب جيوشه وهلاكها . وعندما شرع تولستوي في كتابة روايته لم يكن يفكر الا في حكاية تدور عن حياة اسرة من الصفوة ، على ان يجعل من الاحداث التاريخية مجرد اطار لهذه الحكاية . وكان ينوي تعريض اشخاص القصة لعدد من التجارب التي ستؤثر فيهم تأثيرا روحيا عميقا ، ولكنهم في النهاية ، وبعد عذاب كبير ، يتظهرون وينمون بحياة هادئة هائلة . ولم يركز تولستوي اهتماما متزايدا على الصراع الجبار بين القوى المتعارضة الا اثناء كتابته للرواية بالفعل ، واستطاع من خلال قرأاته الواسعة ، ان يستخلص لنفسه فلسفة للتاريخ ساعرض لها بايجاز فيما بعد .

ويقال ان في الرواية ما يقرب من خمسمائة شخصية . ولكل شخصية طابعها الذي يميزها بشدة عن غيرها من الشخصيات ، كما انها معروضة على القاريء بوضوح . وهذا في حد ذاته ، انتصار كبير . واهتمام الكاتب لا يتركز هنا على شخصيتين او ثلاث ، وانما على افراد اربع عائلات ، تنتمي الى الطبقة الارستوقراطية ، وهي عائلات رستوف بولكونسكي ، كوراجين ، وبيزوخوف . ومن بين العقبات التي تقتضي من الكاتب اجتيازها عندما يتطلب منه موضوعه معالجة اكثر من مجموعة من الشخصيات هي ان يجعل الانتقال من مجموعة الى اخرى مقبولا بحيث يتلقاه القاريء في يسر . فهو يكتشف ساعتها انه عرف ما كان في حاجة الى معرفته عن مجموعة من الاشخاص ، ولذلك فهو على استعداد لمعرفة ما جرى للاخرين الذين لم يسمع عنهم شيئا لفترة من الزمن ، ولقد بلغ من مهارة تولستوي في تحقيق هذا بوجه عام ما يجعلك تظن انك تتبع خطا واحدا في الحكاية .

وكثيره من كتاب القصص بوجه عام استوحى تولستوي شخصياته

(٢) هذا احد فصول كتاب سومرست موم « الروائيون الكبار Great Novelist and their Novels رواياتهم وله اسم آخر هو « أعظم عشر روايات عالية » .

في سلك الجيش في القوقاز وفي حرب القرم .

وكان في ذلك الحين سكيراً ، مدمناً ، ومقامراً متهوراً ، حتى انه اضطر ذات مرة ، كي يدفع ما خسره في القمار ، ان يبيع منزله في مقاطعة يسنايا بوليانا الذي كان جزءاً من ميراثه . وكان رجلاً ذا غرائز جنسية قوية ، واصيب أثناء وجوده بالقوقاز بمرض الزهري . ولقد جاء في يومياته انه بعد ان يقضي ليلة فسق ليلة مع النساء والورق او في حفلة شراب مع الفجر - اذ كانت هذه هي الوسيلة الروسية المعتادة كما يبدو من رواياتهم ، وهي وسيلة ساذجة نسبياً لقتل الوقت - بعد هذه الليلة كان يعاني وخزات من الندم ، ومع ذلك لم يقته ابداً ان يكرر هذه العملية كلما سنحت الفرصة . ولقد بلغت به القوة انه يستطيع السير ليوم كامل ، او قضاء عشر ساعات او اثني عشر ساعة لا يسارع سرحه ولا ينال منه التعب ، ومع ذلك كان ضئيلاً لا يلفت النظر . ولقد كتب يقول : « مرت بي لحظات اجتاحتني فيها اليأس . تصورت انه لا يمكن ان ينعم بالسعادة على وجه الارض شخص له مثل هذا الانف المفلطح ، وهاتان الشفتان الفيلظتان ، وهاتان العينان الرماديتان اللتان املكهما ، ولقد سألت الله ان يقوم بمعجزة ، فيجعلني وسيماً . وكنت على استعداد لان اتخلي عن كل ما املكه وقتئذ وكل ما قد املكه في المستقبل مقابل وجه وسيم » . ولم يكن يعرف ان وجهه العادي يكشف عن قوة روحية ذات جاذبية رائعة . ولم يكن بمقدوره رؤية نظرات عينيه ، تلك النظرات التي كانت تصفى السحر على تعبيره ، وكان يرتدي في تلك الفترة ملابس انيقة (املا ، مثلما كان يامل ستندال المسكين ، ان تعوضه الثياب العصرية عن قبح منظره) وتزايد اعتداده بمركزه بصورة غير لائقة . وقد كتب زميل له من زملاء الدراسة في قازان : « ظلت اتجنب مقابلة الكونت ، الذي يضيق المرء منذ اول مقابلة لتكلفه البرود ، ولشعره المشعث ، ونظراته النافذة التي تطل من عينيه نصف المغمضتين . ولم التقي بحياتي بشاب لديه مثل هذا الاحساس - الفريب الذي يحيرني - بالاهمية والرضى عن النفس لم يكن يكلف نفسه تقريبا عناء الرد على تحيتي ، وكانها يود ان يفهمني باننا ابعد من ان نكون اندادا . » ويبدو انه عندما التحق بالجيش كان يحتقر الى حد ما اخوته الضباط . فقد كتب يقول : « صدمتني منذ البداية اشياء كثيرة في هذا المجتمع ، ولكني عودت نفسي على هذه الاشياء ، ولكن مع عدم الاندماج مع هؤلاء السادة . لقد عثرت على الوسط العدل الذي لا ينجح الى الكبرياء او الالفه » .

وثناء مقامه بالقوقاز ثم في سباسبول كتب عدداً من المحاولات الادبية والقصص كما تحدث عن طفولته وشبابه المبكر بطريقة رومانسية ونشرت هذه الكتابات في احدى المجلات واثارت الإعجاب ، حتى انه استقبل بحرارة عندما عاد الى سان بطرسبرج بعد الحرب . لكنه لم يشعر بميل الى الناس الذين التقى بهم هناك ولم يشعر - بنورهم باي ميل نحوه . وبالرغم من اعتقاده الجازم بانه شخص مخلص الا انه لم يستطع ابداً ان يقنع نفسه بان الآخرين مخلصون ايضاً ، ولم يكن ليتردد في ان يصارحهم بذلك . وكان سريع الغضب ، وكان يعترض بوحشية على مشاعر الآخرين ولا يكتشر بها بدافع من الكبرياء . وقد قال ترجيف انه لم يقابل في حياته ابداً ما هو اكثر ارباكاً من نظرة تولستوي المستطلعة التي تصاحبها بضغ كلمات لاذعة تدفع المرء الى الجنون . ولم يكن يتقبل النقد بصدر رحب ، وقد تصادف وقراً خطاباً فيه تعريض بشخصه فارسل على الفور الى كاتب الخطاب يتحداه ان يبارزه ، ووجد اصدقاؤه صعوبة في منعه من الاشتراك في مبارزة تثير السخرية . وفي ذلك الحين اجتاحت روسيا موجة من التحرر . وكان تحرير العبيد هو موضوع الساعة الملح ، وعاد تولستوي الى يسنايا بوليانا بعد ان قضى بضعة اشهر عابثاً في العاصمة ، وعرض على الفلاحين في ضيعته خطة تهدف الى تحريرهم ، ولكنهم خشوا ان يكون في الامر مكيدة لهم فرفضوا . وافتتح مدرسة لتعليم اولادهم . واحذت وسائله انقلاباً . كان للتلاميذ الحق في عدم الذهاب الى المدرسة وحتى اذا

في الماسونية ملة كما يبدو لي ان تلمستوي فقد اهتمامه بشخصيته - الى حد ما - وهو يقترب من نهاية روايته . لقد صاغ فلسفة للتاريخ يمكن وضعها على النحو التالي : آمن تولستوي بان الناس يخطئون حين يظنون ان العظماء هم الذين يؤثرون على مجرى التاريخ ، وانما هناك قوة غامضة تشيع في الناس وتؤدهم - دون وعي منهم - الى النصر او الهزيمة . ولم يكن الاسكندر وقيصر ونابليون اكثر من قواد صوريين ، انهم رموز تسيرهم باندفاع لا يستطيعون مقاومتها او التحكم فيه . ولم يكسب نابليون معاركه باستراتيجيته او بجيوشه الكبيرة ، اذ ان اوامره لم تكن تطاع ، اما لان انوقف كان ينفر او لانها لا تصل في الوقت المناسب ، لقد كسبها لان العدو قد رسخ في اعتقاده انه خسر المعركة ، ومن ثم ترك ميدان القتال . ويرى تولستوي ان البطل في الفؤ الذي تعرضت له روسيا هو كوتزوف القائد العام لانه لم يفصل شيئاً ، وتجنب المعركة واكتفى بان انتظر حتى تقضي الجيوش الفرنسية على نفسها بنفسها . وقد يكون في هذا كما هو الحال في كل نظريات تولستوي ، قدر كبير من الصواب مزوج بقدر كبير من الخطأ كما هو الحال مثلاً في كتابه « ما هو الفن » What is Art ولكني لا املك من المعرفة ما يساعدني على معالجة هذا الموضوع . ويخيل الي انه خصص كل هذا القدر من الفصول لسرد وقائع الانسحاب من موسكو لتصوير هذه الفكرة . وقد نعتبر هذا تاريخاً ممتازاً ولكنه ليس فلسفاً روائياً متمسكاً .

واذا كانت قوى تولستوي قد وهنت في هذا الجزء الاخير من روايته الضخمة فقد استطاع تعويض ذلك بسخاء في الخاتمة . انه ابتكار مدهش . لقد كان من عادة الروائيين السابقين ان يذكروا للقاري ما حدث لشخصياتهم الرئيسية بعد ان تنتهي القصة الاصلية . فهم يخبرونه بان البطل والبطله عاشا في « ثبات ونبات وخلقاً صيبانا وبنات » بينما هوى الشرير ، ان لم يكن قد اختفى قبل النهاية ، الى هوة الفقر وتزوج من امرأة مشاكسة . وبهذا لقي جزاءه . لكن ذلك كان يحدث عرضاً ، وفي صفحة او صفحتين ، ويترك القاري وقد تولد لديه احساس بان المؤلف القى اليه في شيء من الازدراء بما يد حلقه . واستمر الحال على هذا المنوال الى ان جاء تولستوي ليحسم من خاتمة روايته شيئاً له اهميته الحققة . لقد مرت سبع سنوات ، وها نحن نجد انفسنا في منزل نيقولا روستوف ، ابن الكونت العجوز وقد تزوج بامرأة ثرية وانجب منها اطفالاً ، ونجد بير وناشاً في زيارة طويلة لهما . لقد تزوجت ناشا وانجبت اطفالاً هي الاخرى . لكن امالها الكبيرة وحماستها للحياة قد تحول الى تسليم جاف قانع . ان كلا منهما يحب الآخر ، ولكن اوه ، كم اصبحا غيبين عاديين ، بعد الاخطار التي مرا بها ، والالم والقلق اللذين عانياه انتهيا الى رضى شخصيين في اواسط العمر . واصبحت ناشا ربة بيت صاخبة ، وهي التي كانت في يوم من الايام حلوة ، متقلبة ، ممتعة . واصبح نيقولا روستوف الذي كان يوماً نبيلاً مرحاً ، اصبح الان اقطاعياً يتمسك براه وحده واصبح بير اكثر بدانة عن ذي قبل ، وهو وان كان لا يزال مهذب الطبع الا انه لم يزد حكمة . ان النهاية السعيدة في هذه الرواية محزنة للغاية . واعتقد ان تولستوي لم يكتبها بهذه الطريقة بدافع من احساس بالمرارة ، وانما لانه عرف ان كل شيء سينتهي هكذا ، وكان عليه ان يذكر الحقيقة .

✱

ولد تولستوي في طبقة قلما انجبت كتاباً مرموقين . وهو ابن للكونت نيقولا تولستوي والاميرة الوارثة ماريا فولكونسكي . وفولسد في منز اجداد والدته ، بسنايا بوليانا . وكان رابع الابناء الخمسة . ومات ابواه ولما يزل طفلاً . وتعلم بايدي الامر على ايدي مدرسين خصوصيين ، ثم في جامعة قازان ثم في جامعة سان بطرسبرج . وكان تلميذاً ضعيفاً فلم يحصل على اي شهادة من الجامعتين . وساعده امله الارستقراطي على دخول المجتمع وفي قازان ثم سان بطرسبرج وموسكو كان يقضي حلقات الرفص ويتردد على السهرات والحفلات وانخرط

كانوا في المدرسة فان لهم الحق في ان لا ينصتوا الى مدرستهم . لم يكن هناك نظام على الاطلاق ولم يحدث ان عوقب طالب . وكان تولستوي يعلمهم ويمضي اليوم كله معهم ، وفي المساء يشترك في العاههم ويحكى لهم القصص ، وينشد معهم الاغاني حتى فترة متأخرة من الليل . وفي هذه الفترة تقريبا كانت له علاقة مع زوجة احد عبيده ، واسفرت هذه العلاقة عن ابن . ومرت الستون وغمل هذا الابن غير الشرعي ويدعى تيموشي ، سائقا لعربة احد ابناء تولستوي الصغار . ووجد مؤرخو السيرة ان من الطريف ان والد تولستوي كان بدوره ابسا لابن غير شرعي يعمل ايضا سائقا لعربة احد افراد العائلة . وانا ارى ان ذلك يدل على وجود شيء من البلادة الاخلاقية . فقد كنت اتوقع ان تولستوي بضميره الذي يعذبه ، وبرغبته الملحة في النهوض بالعبيد من حالهم الميئن ، وتربيتهم وتعليمهم النظافة والنوق واحترام النفس سيقدم خدمة - على الاقل - لابنه . ولقد كان لترجييف وليد غير شرعي ، كانت له طفلة ولكنه احاطها بعنايته واستحضر لها مربية لتعليمها وكان حريصا للغاية على اسعادها . الم يشعر تولستوي بادن حرج وهو يرى ابنه الطبيعي ، يقود عربة ابنه الشرعي ؟ .

ومن بين غرائب طبيعة تولستوي انه قد يبدأ في مشروع جديد بكل ما في العالم من حماس ، ولكنه بعد ذلك يضييق به تماما ان عاجلا او اجلا . كان ينقصه الى حد ما فضيلة المثابرة الايجابية . وهكذا فانه بعد ان ظل يدير مدرسته اوصد ابوابها بعدما وجد ان ثمرته نشاطه مخيبة للامال . وكان مرهقا غير راض عن نفسه ، معتل الصحة . وقد كتب فيما بعد انه كان على وشك اليأس في ذلك الحين لولا وجود جانب من حياته لم يستكشف بعد ، جانب يبشر بالخير . وكان هذا الجانب هو الزواج .

وقرر ان يخوض التجربة . وكان في الرابعة والثلاثين من عمره وتزوج بسونيا وهي فتاة في الثامنة عشرة ، وهي البنت الثانية لطبيب يدعى بيهرز ، كان طبيا عصريا في موسكو كما كان صديقا قديما لعائلة تولستوي . واستقر الزوجان في ياسنايا بوليانا . وانجبت الكونتيسة خلال الاحدى عشرة سنة الاولى من زواجهما ثمانية اولاد ، كما انجبت خمسة آخرين خلال الخمس عشرة سنة التالية . وكان تولستوي يحب الخيل ويجيد ركوبها ، وكان جد شغوف بالصيد . وقد عمل على اصلاح ضيعته واشترى اراضي جديدة شرقي نهر الفولجا . حتى انه بات يمتلك ستة عشر الف فدان من الارض . وكانت حياته تجري على نمط مانوف . كان هناك في روسيا عشرات من النبلاء الذين يقامرون ويسكرون ويتصلون بفتيات في شبابههم ، والذين يتزوجون وينجبون قطيعا من الاطفال والذين يستقرون في مقاطعاتهم ، ويشرفون على املاكهم ، ويمتطون الجياد ويصيرون . كما كان هناك عدد غير قليل يشارك تولستوي مبادئه المتحررة ، ويالهم لجهل الفلاحين ، وفقرهم المدقع ، والبشاعة التي يعيشون فيها ويسعون الى تحسين مصيرهم والشيء الوحيد الذي ميز تولستوي عنهم هو انه كتب في هذه الفترة روايتين من اعظم الروايات التي ظهرت في العالم هما «الحرب والسلام» و «انا كارينا» . اما كيف حدث هذا ، فهو لغز يتعذر تفسيره مثلما يتعذر تفسير كيف ابن احد ملاك سيبكس الخاملين ووريثه قصيدة «اغنية للريح الغربية» .

ويبدو ان سونيا تولستوي كانت جذابة في شبابه . فغد كانت رشيقة القوام جميلة العينين ، اما انفها فمكتنز بعض الشيء ، وكان شعرها اسود لامعا . وكانت تفيض حيوية ومرحا ، وكان صوتها غذب الرنين . وظل تولستوي ، لفترة طويلة ، يحتفظ بمفكرة يسجل فيها ، لا اماله وافكاره ، وصلواته وتائب نفسه فحسب وانما كان يسجل فيها ايضا خطاياہ الجنسية وغير الجنسية . واثاء فترة الخطوبة ، ورغبة منه في الا يخفي شيئا عن زوجته المستقبلية اعطاها يومياتا لتقرأها . وكان ان صدمت صدمة بالغة ، ولكنها بعد ان قضت ليلة مؤرقة ذرفت فيها الدمع اعادت اليه المفكرة وصفحت عنه . لقد صفحت

عنه ، ولكنها لم تنس . وكان الاثنان عاطفين بصورة حادة ، وكانا يتمتعان بما يعرف بزخارة الشخصية . ومعنى هذا بوجه عام ان الشخص من هذا الطراز له بعض الصفات غير الحميدة . وكانت الكونتيسة امرأة قاسية ، محبة للامتلاك وغيرة ، وكان تولستوي خشنا غير متسامح . وكان يصر على ان نرضع اطفالها بنفسها ، ولقد قبلت هذا عن طيب خاطر ، ولكن حدث عند ميلاد احد اطفالها ان نضب ثدياها مما اضطرها الى ان تعهد بالطفل الى مرضعة ، واذا بتولستوي يثور عليها دون وجه حق . وكانا يتشاجران من حين لآخر ثم يتصافيان . وكان كل منهما يحب الآخر حبا جما . وكان زواجهما سعيدا بسوجه عام . واشتغل تولستوي بجد وراح يثابر في الكتابة . وكثيرا ما كان يصعب قراءة خطه ، لكن الكونتيسة التي كانت تقوم بنسخ اصول كتاباته كلما اعد جزءا منها صارت ماهرة جدا في فك رموزه ، بل لقد صارت قادرة على تخمين معنى ملاحظاته التي يدونها بسرعة وجمله غير المتكلمة . ويقال انها نسخت رواية الحرب والسلام سبع مرات . وفيما يلي ما كتبه البروفيسر سيمونز Simons في وصف يوم من ايام تولستوي : «التام شمل العائلة امام مائدة الافطار ، واضفت نكات رب البيت ومزاحه على الحديث بهجة وحيوية . وفي النهاية ينهض مرددا : والان حان وقت العمل ، ويختفي في حجرة مكتبه حاملا معه في العادة كوبا من الشاي الثقيل . ولم يكن هناك من يجزى على ازعاجه . وعندما يقادر مكتبه بعد الظهر بقليل فانما ليرتض ، ومعنى ذلك عادة السير على الاقدام ، او ركوب الخيل . ويعود في الساعة الخامسة ويأكل بشراهة . وعندما يشبع جوعه يسلي كل الحاضرين بحديثه الحي عن أي تجربة صادفها خلال نزهته . وبعد الغداء يعود الى مكتبه ليقرا وفي الثامنة ينضم الى العائلة وبمن قد يكون هناك من الزوار بحجرة الجلوس ليتناول الشاي وكثيرا ما تكون هناك موسيقى او قراءة بصوت عال او اللعب للاطفال» (١) .

★

كانت حياة مليئة بالعمل ، مجدية وهائلة ، ولم يكن هناك من سبب يحول دون ان تسير على هذا النهج الهنيء لعدة سنوات قادمة ، سونيا تنجب الاطفال وترعاهم وتشرف على المنزل ، وتساعد زوجها في عمله ، وتولستوي يركب الخيل ويصيد ويشرف على ضياعه ويؤلف الكتب . وكان يقترب من عامه الخمسين . وهي فترة خطيرة للرجال . ذلك ان الشباب يكون قد ولى ، ويتطلع الشيوخ الى الوراء ويحتمل ان يتساءلوا : ما الذي حققوه في حياتهم ؟ ويتطلعون الى الامام ، ويلوح لهم خريف العمر ، وساعتها قد يقشعرون من المستقبل . وقد كان هناك شبح يطارد تولستوي طوال حياته - ذلك هو الخوف من الموت . والموت مصير الناس كافة ، ومعظمهم لديهم من راحة العقل ما يمنهم من التفكير فيه ، الا في لحظات الخطر او المرض الشديد . غير انه كان يرى في الموت مرضا لا يبرحه . وفيما يلي ما جاء بكتابه المسمى «اعترافات» Confessions حيث يصف حالته الذهنية في ذلك الحين :

« منذ خمس سنوات بدأ يتأبني شيء غريب . في بداية الامر مرت بي لحظات من الحيرة والقلق ، وكاني لا اعرف كيف اعيش او ما الذي يمكن ان افعله ، وشعرت بالضيق واصبحت مكتئبا . غير ان هذه الفمة انكشفت ، وسارت الحياة بي سيرها الاول . لكن لحظات الحيرة اخذت نكث من زيارتي ونفس الصورة دائما . وكانت تتمثل لي دائما في هذه الاسئلة : ما جدوى هذه الحياة ؟ ما هي غايتها؟ وشعرت ان ما كنت اقف عليه قد انهار ، وانه لم يعد هناك ما اقف عليه . الاشياء التي كنت اقات بها لم تعد موجودة ، ولم يعد امامي ما اقات به . واصيبت حياتي بالقلق . كان في مقدوري ان اتفلس وأكل واسترب وانام ، ولم يكن امامي الا ان افعل ذلك ، ولكن لم تكن هناك حياة ، اذ لم تكن هناك رغبات استطيع اعتبار تحقيقها امرا معقولا» .

(١) ليو تولستوي - تأليف ارنست ج. سيمونز .

« وقد لحقت بي كل هذه الكوارث في وقت كنت محاطا فيه بكل ما يمكن اعتباره حظا سعيدا للغاية ، فلم اكن قد بلغت الخمسين، وكانت لي زوجة صالحة تحبني واحبها ، وابناء نجباء ، وضيفة واسعة تنمو وتتقدم دون جهد كبير مني ... وكان الناس يمتدحونني وكان من الممكن ان ازعج - دون كثير من خداع النفس - اني اصبحت ذا اسم مشهور ... وكنت اتمتع بقوة في العقل والجسد ندر ان اجدهما عند اندادي من الرجال ، فمن الناحية الجسمية كان في مقدوري ان اجاري الفلاحين في سرعتهم في الحصاد ، ومن الناحية الذهنية كان في مقدوري ان استمر في العمل ثماني ساعات او عشر ساعات متصلة دون ان يكون لهذا الجهد عاقبة وخيمة » . « وتمثلت لي حاليته الذهنية بالطريقة التالية : ان حياتي ما هي الا نكته غبية شريرة جعلني شخص ما هدفا لها » .

وعندما كان لا يزال صبيًا كف عن الايمان بالله ، ولكن فقدانه للعقيدة جعله شقيا برما ، اذ لم تكن لديه النظرية التي تمكنه من فهم لغز الحياة . وكان يسأل نفسه « لماذا أعيش وكيف ينبغي لي ان أعيش ؟ » ولم يعثر على جواب . ثم انتهى مرة اخرى الى الايمان بالله ولكن بالتفكير المنطقي ، وذلك امر غريب حقا على رجل عاطفي المزاج ، وقد كتب يقول : « اذا كنت موجودا فلا بد ان هناك علة لوجودي ولا بد ان تكون هناك علة للعلة . وهذه العلة الاولى لجميع العلل هي ميا يسميه الناس بالله » . وهذا البرهان من اقدم البراهين التي تثبت وجود الله . ولم يكن يؤمن بالله خاص ، كما لم يكن يؤمن ، في ذلك الحين في الحياة بعد الموت ، وان كان فيما بعد - عندما انتهى الى ان النفس جزء من الابدية - بدا له ان من غير المعقول ان تغنى النفس بقاء الجسد . وظل فترة متعلقا بالكنيسة الروسية الاورثوذكسية ولكنه صدم اذ وجد ان حياة علمائها لا تتفق ومبادئهم ، ووجد ان من المستحيل ان يؤمن بكل ما يطالبونه بالايمان به . كان على استعداد لان يقبل فقط ما هو حق بمعناه البسيط الحرفي . وبدأ يلتصق بالؤمنين بين اواسط الفقراء والبسطاء والاميين وكلما تأمل حياتهم زاد ايمانه بان هؤلاء الناس بالرغم من ظلمة خرافاتهم يتمتعون بايمان حقيقي يعتبر ضرورة لهم ، ولهم وحدهم ، ذلك لانه يعطي لحياتهم معنى ويجعل العيش ممكنا لهم .

ومضت سنوات قبل ان يصل الى تحديد نهائي لارائه ، وكانت سنوات تأمل ودراسة ومن الصعب تلخيص هذه الاراء تلخيصا مختصرا ووافيا في نفس الوقت وانا لا احاول ان افعل ذلك الا بعد تردد . بعد ان رفض تولستوي الطقوس الدينية لانها لا تقوم على اساس من تعاليم المسيح ولا تجدي الا في طمس الحقيقة ، ورفض رفض العقائد التي تتضمن مبادئ المسيحية باعتبارها هراء ظاهرا واهانة للذكاء البشري ، وانتهى الى الاعتقاد بان الحقيقة لا تكمن الا في كلمات يسوع المسيح ، وامن ان جوهر تعاليمه يرتكز في الامر التالي : « لا تقاوم الشر » وقرر ان الوصية « لا تقسم ابدا » لا تنطبق على القسم العادي فقط وانما على كافة أنواع القسم ايضا سواء القسم الذي يؤديه الشاهد او القسم الذي يؤديه الجنود . اما الامر « احبوا اعداءكم ، باركوا لاعينكم » فيحرم على الرجال محاربة اعداء الوطن او الدفاع عن النفس حين التعرض للهجوم . وكان الاعتقاد برأي معناه في نظره العمل بمقتضاه فهو اذ انتهى الى ان جوهر المسيحية هو الحب ، والتواضع ، وانكار الذات ومقاومة الاساءة بالمعروف ، احس بان لزاما عليه ان ينكر متع الحياة ، وان يعمل ويتواضع ويتعذب ويرحم .

واصرت سونيا تولستوي ، وهي من اتباع الكنيسة الاورثوذكسية الاتقياء على ان يتلقى اولادها تعليما دينيا ، وراحت بكل وسيلة تؤدي ذلك في تلك الرقعة التي شاءت العناية الالهية ان تضعها فيها . ولم تكن سونيا امرأة مفرقة في الروحانية ، انها لم تجد لذلك الوقت الكافي ، خاصة وقد انجبت مثل هذا العدد الكبير من الاطفال، وربتهم

بنفسها واشرفت على تعليمهم التعليم السليم ، وادارت منزلا كبيرا . ولم تفهم نظرة تولستوي المتفجرة ولا تعاطفت معها ، ولكنها تقبلتها في تسامح كاف . ولكنها انزعجت مع ذلك عندما تغير سلوك تولستوي نتيجة لتبدل قلبه ، وتضايقت ولم تتردد في اظهار ضيقها . والان ، وقد رأى تولستوي ان من واجبه الا يستهلك جهد الآخرين الا في اضيق الحدود ، صار يوقد موقده بنفسه ، ويجلب الماء ويغسل ثيابه بنفسه . وجلب اسكافيا ليعلمه كيف يصنع الاحذية بعصب ان تسلطت عليه فكرة كسب قوته بعرق جبينه . وكان يعمل مع الفلاحين في ياسنايا بوليانا يحرق معهم ويجر العربات حاملا الحصاد ويقطع الاخشاب ، ولم توافق الكونتيسة على ذلك فقد بدا لها انه يبذل من الصباح حتى المساء مجهودا جسمانيا لا نفع فيه ، مجهودا ، لا يقوم به الفلاحون انفسهم اللهم الا صفار السن منهم . وقد كتبت اليه تقول : « ستقول بالطبع ان العيش على هذا النهج يتفق ومعتقداك، وانك تجد متعة في ذلك . تلك مسألة اخرى وليس امامي الا ان اقول: منع نفسك ، ومع ذلك يؤلني ان تقصع هذه الطاقة الذهنية في شق الخشب ، واشغال الساموفار وصنع الاحذية - وجميعها اعمال ممتازة في ساعات الراحة او من اجل تغير العمل ، ولكنها ليست كذلك اذا اتخذت كمهنة خاصة » ها هي تتكلم كلاما معقولا . كان من الحماقة ان يفترض تولستوي ان العمل اليدوي انبل في اي ناحية من العمل الذهني وحتى اذا كان يعتقد ان من الخطأ تأليف روايات يطالعها العاطلون ، الا اننا لا نكاد نصدق انه لم يعثر على عمل افضل من صناعة الاحذية التي لم يكن يجيد صنعها ، والتي لم يستطع الناس الذين منحهم اياها ان يتناولوها . واعتاد على ارتداء ملابس الفلاحين ، واصبح قفرا وغير مهتم . وهناك قصة تحكي كيف دخل ذات يوم ليتناول طعام العشاء بعد ان قام بحمل السماد ، فقد بلغ من بشاعة الرائحة التي دخل بها انهم اضطروا الى فتح النوافذ . وهجر الصيد الذي كان مغرما به للغاية واصبح نباتيا حتى لا تنجس الحيوانات وتقدم على المائدة . لقد ظل لسنوات عديدة يشرب الخمر باعتدال كبير ، غير انه امتنع عنها نهائيا ، وفي النهاية وبعد نضال مرير مع نفسه كف عن التدخين .

وكان الاطفال في هذه الاثناء يشبون عن الطسوق ، واصرت الكونتيسة على ان تتخذ الاسرة الى موسكو في الشتاء من اجل تعليم الاطفال ، ومن اجل تأنيأ ابتها الكبرى التي بدأت تنضج . وكان تولستوي يكره حياة المدن ، ولكنه استسلم تحت اصرار زوجته . وفي موسكو افترقه الفارق الذي لمسه بين غنى الاغنياء وفقير الفقراء . وكتب يقول - « لقد شعرت ولا زلت وساطل اشعر بانه طالبا كان لدي فائض من الطعام بينما لا يملك البعض شيئا منه ، واني امتلك مطفئ وغيري لا يملك أي مطفئ ، فاني بذلك اشترك في جريمة تكرر دوما » . وكان من المبعث ان يقول له الناس انه كان هناك اغنياء وفقراء دائما ، وان هذا سيحدث دائما ، فقد شعر ان ذلك امر غير سليم ، وبعد ان زار ملجأ لايواء المعوزين ليلا وليس بشاعته ، شعر بالخزي اذ يذهب الى منزله ويتناول عشاء من خمسة اصناف ، يقدمه خادمان بملابسهما الرسمية ورباط العنق والقفاز الابيض . وحاول ان يمنح المال للمعوزين الذين يلتمسون عنده المونة ، ولكنه انتهى الى ان المال الذي يخلونه بتملقهم له يضر اكثر مما ينفع . وقال - « ان المال اثم . ولذا فان من يعطي مالا يرتكب اثما » . ولم يمض وقت طويل الا وقد أصبح يجزم بان الامتلاك امر مناف للاخلاق وان - من الخطأ استمتاع المرء بممتلكات . وبالنسبة لرجل كتولستوي ، كانت الخطوة التالية واضحة . لقد قرر ان يتخلص من كل ما يملكه ، ولكنه اشتبك هنا في صراع عنيف مع زوجته ، التي لم تكن ترغب في ان تصبح شحاذه او تنترك اولادها معتمدين . وهددته بالجوء الى المحاكم لاعلان عجزه عن ادارة شؤونه ، وبعد جدال لا يعرف الا الله مدى عنفه وافق على ان تؤوّل ممتلكاته اليها . وقد رفضت هذا العرض ، وفي النهاية قسم الممتلكات

بينها وبين الاولاد . وفي اكثر من مناسبة - خلال الاعوام التي استغرقها الخلاف - غادر البيت ليعيش وسط الفلاحين ، ولكنه قبل ان يمضي بعيدا كان يجد نفسه مشدودا ثانية الى البيت بسبب الالم الذي يعرف انه يسببه لزوجته . واستمر يعيش في ياسنايا بوليانا، وبالرغم من ناله لظاهر الترف الذي يحيط به - وهو ترف متواضع للغاية - الا انه جنى منه ثروة . واستمرت الاحتكاكات . ولم يوافق على التعليم التقليدي الذي كانت الكونتيسة توفره لاولادها . ولم يستطع ان يفر لها وفوقها ضده لئلا يمتنع من التصرف في ثروته كما يريد .

وعاش تولستوي بعد هذا التحول ثلاثين سنة . ولا يسمح لي المجال هنا بان اتناول هذه الفترة الطويلة بالتفصيل . وانا مضطر الى حذف الكثير مما له اهمية في حد ذاته . لقد اصبح تولستوي شخصية كبرى ، فالتاس لم تعرفه على انه اعظم كاتب في روسيا فحسب ، وانما عظمت شهرته في انحاء العالم كروائي ، ومعلم ، واخلاقي . وانشأت المستعمرات التي اراد اصحابها ان يعيشوا وفقا لمبادئه . واحسوا بالاسى عندما حاولوا تطبيق مبادئه الخاص بعدم المقاومة ، وقصة مفارقاتهم الفاشلة مفيدة ومضحكة معا . ونتيجة لطبيعة تولستوي المتشككة ، وجداله العنيف ، وعدم تسامحه ، واعتقاده العلني بان من يختلف معه فانما بدافع من بواعث دينية ، كان اصدقاؤه يمدون على اصابع اليد ، ولكن عندما تضاعفت شهرته ، وفد على ياسنايا بوليانا جمع من الطلاب ، والحجاج الذين يزورون بقاع روسيا المقدسة ، والسياح والعجبون والاتباع فقيرهم وغنيهم ، النبيل منهم والعمادي .

وكانت سونيا تولستوي ، كما ذكرت ، غيرة محبة للامتناع ، كانت تريد دائما احتكار زوجها ، وقد قاومت غزو القرباء لمنزلها . وكان امتحانا عسيرا لصبرها . وكتبت تقول - « بينما يتحدث هو للناس عن كل مشاعره العنيفة ، ويفرق في التحمس لنفسه يظل يعيش كما كان يعيش ، مفرما بالطعام وبركوب دراجة ، وبالخيول ، وباشباع شهوته » . وفي مناسبة اخرى كتبت في يومياتها تقول « لا اتمالك الا ان اشكو لان كل هذه الاشياء التي يمارسها من اجل اسعاد الناس تعقد الحياة بصورة يصعب علي معها ان اعيش . فكونه نبائيا معناه اضطرابنا الى طهي طعامين للعداء مما يسبب زيادة في النفقات ومزيدا من الجهد البشري ، ومواقفه عن الحب والخير ادت الى عدم اكرانه بعائلته وتطفل كل انواع الرعاع على محيطنا » .

وكان من اوائل الذين شاركوا تولستوي اراده شاب يدعى شيرتوكوف ، وهو ثري ، وكان يعمل ضابطا بالحرس ، لكنه استقال من منصبه عندما اقتنع بمبدأ عدم المقاومة . وكان رجلا مخلصا مثاليا ومتحمسا ، ولكنه كان يميل الى السيطرة ، وكانت لديه قدرة فريدة على فرض ارادته على الآخرين ، ويذكر ايلمر مود Aylmer Maud عنه ان كل من اتصل به صار له أداة أو تشاجر معه او اضطر الى الفرار منه . وانبثقت علاقة وثيقة بينه وبين تولستوي ، واستمرت حتى وفاة الاخير ، وكان له نفوذه على تولستوي مما اثار حفيظة الكونتيسة . وبينما بدت اراء تولستوي متطرفة في نظر اصدقائه كان شيرتوكوف يحته دائما على المضي الى ابعد من ذلك ، وعلى تطبيقها بمزيد من الصرامة . ولقد بلغ من انشغال تولستوي بتطوره الروحي انه اهمل مقاطعاته ، وكانت النتيجة انه بينما كان من الممكن ان تدر حوالي ثلاثمائة الف دولار كل عام ، لم تات باكثر من ٢٥٠٠ دولار . وكان من الواضح ان ذلك لا يكفي للانفاق على البيت وتعليم هذا الحشد من الاطفال . واغرت الكونتيسة زوجها ان يمنحها حقوق نشر كافة مؤلفاته التي كتبها قبل سنة ١٨٨١ واقترضت بعض المال وبدأت مشروعا لحسابها لنشر كتبه . وانتم المشروع جدا لدرجة انها استطاعت ان تغطي ديونها . وكان من الواضح ان الاحتفاظ بحقوق انتاج تولستوي الادبي لا يتفق وعقيدته بان الملكية اجراء لا اخلاقي ، فلما نجح شيرتوكوف في السيطرة على تولستوي حثه على ان يعلن بان كل ماكتبه منذ عام ١٨٨١ هو ملك شائع للجمهور يستطيع من يشاء ان ينشره .

وكان هذا كافيا ليشير غضب الكونتيسة ، لكن تولستوي ذهب الى ما هو ابعد من هذا ، لقد حثها على ان تتنازل عن حقوقها في كتبه الاولى ، وكان من بينها بالطبع الروايات الرائجة جدا ، وهذا ما رفضته الكونتيسة رفضا باتا . كانت حياتها وحياة اسرتها تتوقف على هذه الحقوق . واعتقب ذلك خلافات حادة طويلة . ولم تدعه سونيا وشيرتوكوف ينعم بالسلام . كان موزع النفس بين مطالب متضاربة لا يستطيع دحض أي مطلب منها .

في عام ١٨٩٦ كان تولستوي قد بلغ الثامنة والستين من عمره . وكان قد مضى على زواجه اربعة وثلاثون عاما . وكبر معظم اولاده ، وكانت ابنته الثانية في طريقها الى الزواج ، اما زوجته التي كانت قد بلغت الثانية والخمسين فقد تورطت في امر شائن وهو وقوعها في حب رجل يصورها بسنوات عدة ، وهو مؤلف موسيقي يدعى « تانايف » ، وصدم تولستوي وشعر بالخلج والسخط . والى القارئ هذا الخطاب الذي كتبه لها - « ان صلتك الوثيقة بتانايف تشعرني بتقزز ، وانا لا استطيع ان اصبر عليها في هدوء . ولو مضيت اعيش معك على هذا النحو فلن افلح الا في تقصير حياتي وتسميمها . لقد مضى علي عام وانا لا اعيش على الاطلاق . وانت تعرفين هذا . لقد ذكرت لك هذا وانا في اشد حالات الضيق ، وكنت استعطفك . وفي الاونة الاخيرة جربت الصمت . لقد جربت كل طريقة ولا من جدوى . ان العلاقة الوثيقة مستمرة واستطيع ان اقول انها قد تسير على هذا النحو حتى النهاية . وانا لم اعد اطيع هذا . وواضح انك لا تستطيعين فهم عراها ، لم يبق غير شيء واحد - ان تنفصل . ولقد حزمت امري على ذلك . ولكن ينبغي ان ابحت عن افضل طريق لاجاز هذا الامر . واعتقد ان افضل شيء بالنسبة لي هو السفر الى الخارج . سوف نفكر في افضل الطرق . شيء واحد مؤكد - وهو اننا لا نستطيع المضي على هذا النحو » .

ولكنهما لم ينفصلا ، وانما ظل كل واحد منهما يحيل حياة الآخر الى شيء لا يطاق . وطاردت الكونتيسة المؤلف الموسيقي الشاب بجنون امرأة مسنة عاشقة ، وربما اطره ذلك في بداية الامر ، ولكنه سرعان ما ضاق بعاطفة لا يستطيع مبادلتها ، عاطفة تجعله موضع سخرة . واكتشفت في النهاية انه يهرب منها ، وانه يعمل على تجنبها . وفي النهاية تهجم عليها علنا مما احزنها للغاية . وبعد مضي فترة قصيرة انتهى تفكيرها الى ان تانايف كان « بليدا خشنا في الجسم والروح » وانتهى عهد العلاقة المشينة .

وكان الخلاف بين الزوج والزوجة قد اصبح في ذلك الحين امرا شائنا ، وكان مما يحز في نفس سونيا ان يقف تلاميذه ، وقد اصبحوا الان اصدقاءه الوحيدين ، في صفه ، وان يقفوا منها موقفا عدائيا لانها منعتهم من العمل كما كان ينبغي له في نظرهم . ولم يجلب له تحوله سعادة تذكر ، لقد افقده اصدقاءه ، وبث الفرقة بين افراد عائلته ، وحدث انشقاقا بينه وبين زوجته . ولامه اتباعه على استمراره في حياته الرخية . والحق انه كان يشعر بانه جدير باللوم . وكتب في يومياته « والان ، وانا اخطو اليوم الى عالمي السبعين ، احن بكل ما في روحي من عفوان - الى الهدوء والوحدة ، وبالرغم من انني لا انشد التناغم الكامل الا اني لا انشد شيئا افضل من ذلك التناقض الصارخ بين حياتي ومعتقداتي وضميري » .

وانهارت صحته . واصيب خلال العشر السنوات التالية بامراض مختلفة ، وقد بلغ من شدة احدها ان شارف تولستوي على الموت . وقد وصفه غوركي ، الذي عرفه في هذه الفترة ، بانه نحيف جدا وضئيل ورمادي اللون ، غير ان عيناه صارتا اشد حدة ، ونظراته اكثر نفاذا . وملاات التجاعيد العميقة وجهه . وكانت له لحية طويلة بيضاء مشعثة الشعر . اصبح تولستوي عجوزا . وكان قد بلغ الثمانين من عمره . وانقضى عام اعقبه اخر ، وبلغ الثانية والثمانين . وكان ينهار بسرعة ،

مصطلح « الرواية » وتطور مفهومه في العربية

بقلم عدنان بن زريك

ومجنون ليلى ، وبني هلال ، والزيناني ، وسيف بن ذي يزن ، وغيرهم ، ونتيجة لهذا التهاون المنهجي في هذه السير ، والقصص ، اختلفت الروايات فيها ، عن الرواية الاصلية التي نجدها في الاغاني ، مثلاً ، او بعض كتب الادب ، او المتنولات التاريخية ، القديمة ..

الراوي هنا أصبح ، بالدرجة الاولى ، هو القصص ، ثم بالدرجة الثانية ، الذي ينقل الاخبار الروية ، او الاشعار المروية ايضاً .. فالقيمة الاصطلاحية اذن ، انتقلت الى العمل القصصي نفسه ، بعد ان كانت لعملية النقل ، والعمل القصصي الروي ، صار يطلق على الاسماء ، والقصص ، والحكايات المختلفة ، التي لاخبار الملوك والقواد ، والتجار ، والعشاق ، والشعراء ، والظرفاء ، والمتسكعين ، وغيرهم ..

وليس يخفى ان مادة - قص - ومفردات يقص ، ونقص ، وقصص ، هي التي ، في الاساس كانت موضع استهلاك القرآن الكريم ، والمفسرين ، والشرح ، وذلك في سور مختلفة ، قامت على القصة الدينية ، في حين مادنا - خبر ، وحدث - كانتا قوام اللفظة الاصطلاحية للنقل القصصي ، والاخباري ، فمثلاً ، الاضافات القصصية على النواة القصصية لالسف ليلة وليلة ، وهي النواة المترجمة ل- هزار افسانه - كانت بالفعل هذه الاخبار ، التي استقيت من كتب الادب ، مثل اخبار ابي نواس ، او اخبار الموعظة ، والردع .

وتقول الدكتور سهر قلماي ، في - الف ليلة وليلة - مصر ، ١٩٤٣ ، في ذلك : - الاضافة اتخذت صوراً متعددة ، اولا صورة هذه الاخبار المنقولة نقلاً عن كتب الادب التي نجدها في مجموعتين هامتين في الكتاب ، المجموعة الاولى التي تنسب لابي نواس صاحب الخبر الاول فيها ، والمجموعة الثانية التي وضعت تحت عنوان « قصص تتضمن عدم الاغترار بالدنيا - والتي نجدها مبثورة في جملة اماكن في الكتاب ، في الجزء الثاني ، والثالث خاصة . - (ص ٩٢) .

وعلى كل حال ، الاستعمال الحديث للرواية ، في نظرنا ، جاء من الاستعمال الشعبي الشائع ، الذي اطلق تجاوزاً على هذه السير ، والحكايات ، والقصص ، والاخبار .. والتي تنقلت بدون اسناد ورويت ، ووصلت جمهور القاصي الشعبي ، ودارسي الادب الشعبي ، على عهدة الراوي ..

وقد كان الراود الاوائل للقصّة ، والرواية ، والمسرح عندنا ، يستعملون مصطلح - رواية - بمعنى واحد ، وذلك للدلالة على عمل فني ، ادبي قائم على السرد ، او التشخيص ايضاً في المسرح ، الفاية منه التسلية ، او الاطراب اذا لحن ، وقدم على المسرح ، الى جانب غايته الادبية ، والفكرية المحدودة آنئذ ..

اما جمهور الناس فكان يرى في القصة مجرد تسلية عابرة ، والدليل على ذلك عناوين المجلات الاولى التي عنيت بالقصة .. مثل : « سلسلة الفكاهات » ، في اطياب الروايات « لنخلة قفلاط سنة ١٨٨٤ » ، و « ديوان الفكاهة » لسليم شحادة ، وسليم طراد ، سنة ١٨٨٥ ، و « الفكاهة » لديمترى نقولا في مصر ، و « الفكاهات العصرية » سنة ١٩٠٨ .. « القصة في سورية » لشاكر مصطفى ، ص ٧١ .. » .

ولكن الجمهور ، المثقف او المتوسط الثقافة ، اخذ يعني اكثر فاكتر بالفن القصصي ، والمسرحي ، فتكسب الرواية ، والمسرحية ايضاً

حرص المعلم بطرس البستاني في - محيط المحيط - الذي اعتمد فيه على - المحيط - للفيروزآبادي ، بصورة خاصة ، على تسجيل الالفاظ المستحدثة ، في شتى المجالات ، ومدلولاتها المختلفة فيها ، وقد طبع قاموسه عام ١٨٧٠ م . في بيروت ، ورغم ذلك لا نجد في مادة « روى » في قاموسه ، أي ذكر للمدلول الاصطلاحي الجديد ، الذي بسدت تكتسبه الرواية ، آنئذ ، وانما اكتفى فيه بمدلولاتها الاصطلاحية القديمة ، مع العلم انه كانت له فيما بعد يد ، وفضل ، في خدمة الفن القصصي ، والروائي ، والمنافحة عنهما ..

في - محيط المحيط - لغة ، روى الحديث يرويه رواية ، حملة ، ونقله .. والراوي اسم فاعل ، وعند المحققين ناقل الحديث بالاسناد ، الجمع راوون ، ورواة ، والذي يروي الحديث ، او الشعر ، يقول هو رواية فلان ، أي يروي حديثه ، وشعره ، والتاء فيه للمبالغة ، لا للتأنيث ، والرواية النقل ، وفي عرف الفقهاء ما ينقل من المسألة الفرعية ، من الفقه ، سواء كان من السلف او الخلف . المصدر ج ١ - ص ٨٤١ - ٨٤٢ ..

وهذه المدلولات اللفظية ، والاصطلاحية هي نفسها ما نجد في القواميس القديمة ، التي كان محيط المحيط ينقل عنها .. وبهنا منها عملية النقل ، أي الرواية ، رغم ان هذه العملية ظلت تدل في حدود المصطلح الادبي على نقل الحديث ، او الاشعار ، وفي حدود المصطلح الفقهي ، المسائل الفرعية ..

ذلك ان العرب القدامى كانوا يتناقلون الاخبار ، والاشعار ، والعارف ، والعلوم ايضاً ، بواسطة الحفظ ، ثم التسميع ، فيسندونها الى قائلها ثم الى رواها باسناد ، يشبثونه لها ، كما ان ادبهم الاول عاش على النقل فترة من الزمن ، يرويه شاعر عن شاعر ، او اديب عن اديب ، وغالباً ايضاً ما يكون راوي الشعر ، شاعراً ، فيقدم لمدرسة استاذة دفعة الى الامام ، على نحو ما نجد ، مع اوس بن حجر ، وتلميذه زهير بن ابي سلمى ، ثم البطيئة .. وقد ظل للرواة دورهم الهام ، والكبير في نقل الادب ، والاخبار ، والاشعار ، ثم اخذ المؤلفون الادباء ، واللغويون ، والنحويون يجمعون اخبار الادب ، واشعار الشعراء ، فاثبتوا ما سمعوه ، وما تناقله الرواة ، واثبتوا اسناده ، وذلك بحكم عملية النقل ، والتدوين التي يعايشونها ، وبحكم حرصهم على الضبط ، والصدق ، مجسدة للغة المنهجية التي شملت تدوين كافة العلوم الاسلامية آنئذ .. ولكن ! هل مدلول النقل ، هو النواة للمدلول الفني الحديث للرواية اليوم ؟

لا مدلول اليوم ، للنقل في مصطلح رواية ، والمؤلف الروائي اليوم ، في ترسمه الواقع ، ونقله عن الحياة يستمد مدلول عمله ، ليس من هذا الترسيم للواقع ، وانما يستمد من استعمال متأخر ، ومتأخر جسداً للرواية ، وهو الاستعمال الشعبي الذي جعل الرواية مرادفة للحكاية او القصة ..

الاسناد الادبي في التراث القديم ، نجده في كتب الادب الاولى ، نجده مثلاً في الاغاني ، ولكن كان يكفي في حكايات القصاصين الشعبيين المتأخرين عبارة ، قال الراوي ، او قفلة ، المهدة على الراوي .. على نحو ما نجد ذلك في السير والقصص التي وصلتنا عن عنترة ، والمهلل ،

في المجال المسرحي ، الرواية تعني ايضا المسرح ، وغالبا ما كان الرواد الاوائل يوضحونها بنعت تمثيلي ، او تشخيصي ، او يفسرونها بعنوان ثان ..

نجد مثلا ، مارون النقاش يطلق على مؤلفاته ، و مترجماته المسرحية ، مصطلح رواية ، فيقول في نشرها : - مجموع روايات تمثيلية ، رواية البخيل ، رواية ابي الحسن المغفل ، او رواية هارون الرشيد ، رواية السليط الحسود - لا مكان ، ولا تاريخ للطبع . وتجد ابا خليل القبانى يطلق على مؤلفاته ايضا مصطلح رواية ، فيقول - رواية الامير محمود نجل شاه العجم - و - رواية الخل الوفي - و - رواية انس الجليس - وغيرها ، وقد عثرنا مؤخرا على مخطوطات قيمة له ، سننشرها قريبا ، وكذلك اسكندر فرح ، وفرح انطون ، وسليم عنجوري ، وحنا عنجوري ، وغيرهم ..

فمثلا نجد يوسف بك السبع في مقدمة مسرحية « شقاء المحبين » تعريب حنا عنجوري ، طبع القاهرة يقول - وعرب العنحوري لمسرحه اشهر الروايات الاوروبية الادبية تعريبا انس منه النجاح مدة لولا ما اعترضه من الشؤون التي اوجبت تعطيل مشروعه فانقطع . - ونجد فرنسيس تراق الذي عرب مسرحية « آشيل » لسليم عنجوري يصدرها بقوله :

(رواية) قد حوت احكامها عبرا للعاسدين ونصحا واضح الجدد
ما اهدأ العيش في الدنيا وابعد عن المفاصد ، لولا آفة الحسد ..

والمترجمون كافة ايضا اطلقوا على اعمال شكسبير ، وكورني ، وموليير ، واسكندر ديماس ، وشميد ، وغيرهم اسماء « روايات » .. وغالبا ايضا ما كانوا يوضحونها بعنوانين ثانية ، او نموت تمثيلية ، تشخيصية .. فمثلا « رواية توسكا » لشكسبير ، ترجمة ابراهيم سامي مظهر ، مصر ١٨٩٩ ، تحمل العنوان الثاني ذات ثلاثة فصول تمثيلية ، وتجد « رواية البرج الهائل » لاسكندر ديماس ، ترجمة فرح انطون ، الاسكندرية ١٨٩٩ ، تحمل : تمثيلية ذات خمسة فصول ، و « رواية جنيفاف » لكريستوف شميد ، ترجمه ميخائيل جهشان ، بيروت ١٨٨٦ تحمل مثل ذلك .. وفي الفترة المتأخرة نجد الدكتور ضيف عام ١٩٢٣ ينقل (رواية هوراس » لكودني ، ويوضحها بعنوان ثان ، مسرحية من عيون الادب الفرنسي ، وكذلك فعل احمد الصاوي محمد ايضا عام ١٩٢٢ بـ « رواية طرطوف » اولير ، وضحها بـ : مسرحية من عيون الادب الفرنسي .. وغير ذلك ...

اما احمد شوقي ، وتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، فقد بدأوا يتحسسون لمصطلح مسرحية ، ويكسبونه قيمة جديدة ، وقد استعملوا لاعمالهم ، او في تقديم مصطلح - رواية - للدلالة على العمل المسرحي ، ولكن في حدود .. نجد مثلا احمد شوقي يطلق على مسرحياته مصطلح رواية ، مثل رواية قمبيز ، رواية علي بك الكيصر ، وغيرهما .. ولكن الاتجاه نحو تحديد المصطلحات كان قد بدأ ، ولذلك رأينا المؤلفين يصدرن صراحة بعنوانين تحمل مصطلح - مسرحية - بدل رواية في ادبه ، مثل - المسرحية في شعر شوقي - لمحمود حامد شوكت مصر ، ١٩٤٧ ، وكذلك حال النقاد ، ودارسي الادب ... بعد ان كان النقد الادبي نفسه يطلق « رواية » على المسرح ، ومن ابرز الآثار في ذلك كتاب - رواية قمبيز في الميزان - مصر ، فقد الفها عباس محمود العقاد في نقد مسرحية شوقي قمبيز ، موضوعها ، واسلوبها .. واستعمل فيها مصطلح «رواية» بكثرة توحى بشيوعه التام آنئذ ، ايضا ، يقول مثلا (ص ٣) : - ورواية « قمبيز » التي نظمها الشاعر احمد شوقي تدور على قصة قديمة .. او يقول (ص ٤) : - ولهذا قصرنا الكلام على قيمة « الرواية » الادبية ، والتاريخية ، ولم نعرض لقيمته التمثيلية . - ويقول (ص ٥) : - فصل الشاعر الذي ينظم «الروايات» التمثيلية يبدو في ثلاثة اشياء : هي ١ - حسن النظم ، والصياغة ، و ٢ - تمحيص حوادث التاريخ و ٣ - ابتكار الخيال فيما

مريدن وعاملين في الحقل الفني لهما ، وتصدران للشعب ، كما تصدر مجلات خاصة بالرواية ، علاوة على ان كافة الصحف ، والمجلات كانت تفتح صدرها للتأليف القصصي ، الروائي آنئذ .. ومن هذه المجلات والصحف الخاصة بالرواية : « منتخبات الروايات » لاسكندر كركور سنة ١٨٩٤ ، و « الروايات الشهرية » ليعقوب الجمال سنة ١٩٠٢ و « مسامرات الشعب » لخليل صادق سنة ١٩٠٥ ، وسلسلة الروايات العثمانية ، لجرجي دهان سنة ١٩٠٨ ، و « حديقة الروايات » لشركة نشر الروايات سنة ١٩٠٩ ، و « الروايات الجديدة » لنقولا رزق الله سنة ١٩٠١ ، و « السمر » لقيصر الشميل سنة ١٩١١ ، و «الروايات الكبرى» لمراد حسيني سنة ١٩٤١ ، وغيرها . « المصدر نفسه ، ص ٦٤ - ٦٥ .. »

وكلنا قرا المقالة الشهيرة التي دمجها الفنان ، والمؤلف المسرحي سليم النقاش في « فوائد الروايات ، والتياترات » ، وتحدث فيها على الخصوص عن عمه مارون النقاش رائد المسرح العربي ، واللبناني ، وكيف اضطر الى ادخال الشعر ، والطرب ، والفناء ، على مسرحه من انسر عزوف الناس عنه ، وعدم اهتمامهم به ، لعدم معرفتهم بمنافع الجنان المجد ٥ - سنة ١٨٧١ .

هذه الفترة الاولى من حياة الرواية العربية ، والتي كانت تقصد المسرح العربي ايضا ، استهلك مصطلح - رواية - استهلاكا تاما في مدلولات فنية ، يتضح يوما اثر يوم فحواها ، فاطلقت على القصص ، عامة ، وعلى القصة الطويلة ، او الرواية بلغة اليوم ، وعلى المسرحية على السواء ..

في المجال الروائي مثلا ، نجد القساطلي ، الذي نشر في الجنان عدة روايات متسلسلة ، يذكر في ختام « مرشد وفتنة » : - فارجو مكارم اخلاق الطامعين اسبال ذيل الملهة عما وقفوا عليه بهذه «الرواية» من الاغلاط ، والسقطات الصادرة عن ضعف المؤلف - الجنان سنة ١٨٨٢ ص ٢٨٢ او يقول ايضا : - وهنا انتهى ما اردت تعليقه بهذه «الرواية» المتبتعة عن احوال العرب ، وادابهم ، وعواندهم ، ومشاربهم ، وحجهم ، وافراحهم ، ومآسيهم - نفس الصفحة ..

ونجد شكري العسلي الذي كان ينشر في المقتبس نتاجه القصصي ، يقول في روايته « فجاجع البائسين » : - تشبه في بعض مضامينها «رواية» البؤساء ، لاسكندر الفصاحة والادب حافظ افندي ابراهيم ، وان كان بين «الروايتين» فرق في الاسلوب ، وكيفية الاداء . - المقتبس المجلد ٢ سنة ١٩٠٧ . ص ٥٠

ونسلم اثرها محمد كرد علي ، يلوم العرب المحدثين على تقصيرهم في التأليف الروائي ، والمسرحي على السواء ، والمذلولان يقصدهما تعبير رواية ، فيقول :

- ثم ان العرب ما زالوا مقصرين في حلبة القصص التمثيلية تقصيرهم في وضع القصص والروايات ، والواجب ان تكون ، الا قليلا من تأليف ابنائنا امثال زيدان ، حداد ، تيمور ، اسعد الحكيم ، واضرابهم ممن جمعوا في رواياتهم الى جودة الفكر ادبا جما .. نعم اننا مقصرون في تأليف الروايات التمثيلية ، اكثر من جميع الامم المتقدمة فيما احسب ، وحاجتنا شديدة الى قصص اجتماعية ، اصلاحية ، تهذيبية ، متفحة ، على مثال الغربيين ، ولكن لا بالكررة التي صارت اليها عندهم ، بحيث كادت تنسى كل ما يقال له ادب . - « الهلال مجلد ١ ج ٣٥ ، ص ٥٧٦ سنة ١٩٢٦ » ويراجع القصة في سورية ، لشاكر مصطفى .. الاستعمال في هذه الامثلة المختلفة صريح الدلالة على هذا النوع الادبي الجديد القائم على السرد ، والتحليل ، والذي يهدف الى نقل العادات ، او تصوير جوانب الحياة ، او التهذيب ، والاصلاح ، ونسب محمد كرد علي يوحى ايضا ، بان مصطلح - رواية - كان يعني بالذات ، القصة الطويلة ، في حين انه عندما كانوا يريدون ان يعنوا المسرح اضافوا اليه نعت تمثيلي ، او تشخيصي .

قصر فيه المؤرخون ، وسنبدا بالكلام عن النظم في «الرواية» فميز لانه
أخرى الاشياء ان يجيده شوقي ، واواه . - وهلم جرا ..

مثل هذا ، اللغة التي نجدنا في مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق
الحكيم ، والتي قدمت في حفل افتتاح عمل الفرقة القومية المصرية ،
عام ١٩٢٥ ، اذ نجد تعريفاً بذلك ، وتلميحا اليه في كافة الطبقات ،
وفي الطبعة الثالثة ، عام ١٩٤٠ نجد المصباح التالية : - مثلث - اهل
الكهف - لأول مرة في مصر عام ١٩٢٥ ، اذ كانت « رواية » افتتاح
الفرقة القومية المصرية ، التي انشئت في ذلك العام . -

ولكن معالم المصطلح قد حدثت ، فالرواية غير المسرحية ، والعكس
ايضا صحيح ، ولكل منهما قواعد ، واصوله ، وخصائصه ومميزاته ،
واسلوبه .. ولذلك زاد بروز استعمال مصطلح - مسرحية - لادب
المسرحي ، في حين حدد مدلول - رواية - اكثر فاكثرا ، للدلالة فقط
على القصة الطويلة ، وهو المدلول الذي ظلت تحمله منذ نشأتها ، وفي
تطوراتها المختلفة .. فتوفيق الحكيم يستعمل لمؤلفاته عناوين تحمل
مصطلح مسرحية ، مثل مسرحيات توفيق الحكيم ، او المسرح المنوع ،
في حين يزداد حرص الادباء ، والنقاد على مصطلح رواية ، ودلالته ،
فيقصرونه على القصة الطويلة ..

في كتاب - فن القصص - الذي نشره محمود تيمور عام ١٩٤٨ ،
نجد هذا الحرص ، على تحديد مجالات الابداع القصصي ، والروائي ..
حقا ان محمود تيمور يستعمل تعابير مثل قصص تمثيلي ، او قصص
روائي ، الا انه يعزل تمام العزل المسرحية عن نطاق دراسته ، وعن
القصة ، والرواية ، ثم يعطينا تعريفات للانواع القصصية ، مثل الاقصصة ،
والقصة والرواية .

يعرف محمود تيمور « الرواية » بـ : « اما الرواية : وهي التي
تسمى Roman ، فيها يعالج المؤلف موضوعا كاملا او اكثر ، زائرا
بحياة ، تامة واحدة ، لا اكثر . فلا يفرغ القارئ منها الا وقد ألم بحياة
البطل ، او الابطال في مراحلها المختلفة ، وميدان « الرواية » فيصبح
امام القاص يستطيع فيه ان يكشف الستار عن حياة ابطاله ، ويجلو
الحوادث مهما تستغرق من الوقت - « فن القصص - ص ٤١ » .

هذا الحرص نفسه نجده في القواعد التي ذكرها أثر ذلك ، وشرحها
لكتابة القصة ، مثل ان تكون للقصة وحدة فنية ، وعناية الكاتب برسم
شخصياته ، وان يكون لكل قصة معنى ، وان لا تكون الفكرة موعظة ،
والا تغلو القصة من عنصر التشويق ، وغير ذلك . « المصدر - ص ٤٢ -
٤٦ » .

وقد توفر نفر من دارسي الادب ، والنقاد على النتائج القصصية ،
والروائي فبحثوا عنه ، وجمعه ، ودرسوه ، مثل يوسف اسعد داغر ،
ومحمد يوسف نجم ، وشاكر مصطفى وتركوا فيه اعمالا جلية ، مجيدة ،
واللاحظ ان مصطلح « رواية » عند هؤلاء يقصد منه القصة الطويلة ،
ولكن غالبا ما يطلقون قصة على الرواية ايضا ..

ويعرف الاستاذ محمد يوسف نجم ، القصة ، ويقصد الرواية ايضا ،
بقوله : - القصة مجموعة من الاحداث يرويها الكاتب ، وتختلف عن
المسرحية في ان هذه يمثلها الممثلون على خشبة المسرح . وهي تتناول
حادثة او عدة حوادث ، تتعلق بشخصيات انسانية ، مختلفة ، تتباين
اساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس
على وجه الارض ، ويكون نصيبها في القصة متغلوتا من حيث التائر ،
والتاثير - فن القصة - ٩٥٥ - ص ٧ .

وفي هذا الكتاب القيم نفسه فصول قيمة عن حبكة القصة ، وطريقة
عرض الحوادث ، والشخصية الانسانية فيها ، وبيئة القصة ، استشهد
فيها بأمثلة مختلفة عربية ، وغربية ..
والانواع الادبية القصصية من اقصوصة ، وقصة ، وقصة بطولية ،

ورواية شائعة اليوم ، ونجدنا في كافة الاقطار العربية ، الا ان بعضها
يسبق البعض الآخر ، او انه اليوم اكثر شيوعا عند المؤلفين ، او اكثر
تعريفا لدى جمهور القراء .. ولا بد من الملاحظة اليوم ان الرواية اليوم
اقل الانواع القصصية شيوعا ، فقليلون الذين يؤلفون فيها ، او يتفرون
لها ، ولعل ذلك راجع للجهد الفني الذي تتطلبه ، والمضمون الفكري ،
او الوجداني الذي يجب ان تحتوي عليه .. وتقارب المسرحية في هذه
الحال الحالية من الندرة ، وقلة الشيوع .. الرواية ، فقليلون اليوم
الذين يتفرون لها ، او يؤلفون فيها .. ولعل اغراء وسائل الاعلام
الحديثة من اذاعة ، وصحف يومية ، واسبوعية هو الذي يدفع المؤلفين
لتفضيل القصة القصيرة على الرواية ، وبالتالي لديوعها ، وانتشارها
في الجود الادبي ..

وفي طليعة المبدعين في « الرواية » اليوم شبيب الجابري ، ونجيب
محفوظ ، وسهيل ادريس ، ومطاع الصفدي . كان شبيب الجابري
رومانطيقيا ، ثم مال الى الواقعية الفنية ، والاجتماعية ، في حين نجيب
محفوظ واقفي تصويري ، يميل اليوم الى الواقعية الاشتراكية ، وسهيل
ادريس واقفي ابداعي ، يؤثر الالتزام الاجتماعي ، ومطاع الصفدي ملتزم
نوري يفند في كتاباته المواقف الاشكالية للوجود الانساني ، والعربي ..

وتنوع الملاحد ، وبالتالي تنوع المفاهيم في الابداع الروائي اليوم
ظاهرة بارزة ، ولا بد مع الرواية الحديثة من تبيين للحدود الفكرية ،
والفنية فيها ، من اشتراكية ، او وجودية ، او واقعية ، او التزام .. واثر
ذلك على التفنن الاسلوبي فيها ، من سرد ، وتحليل ، او تقرير ووصف ،
او كلام فردي ، او حوار .. ان ملامح الرواية العربية الحديثة تتفصح
يوما اثر يوم ، وتكس حيويا مؤلفينا ، وحيوات مجتمعاتهم الشائرا ،
المتطور نحو الافضل ، والاحسن ...

عدنان بن ذريل

دمشق

في المكتبات

مع الامام علي

من خلال « نهج البلاغة »

دراسة مستفيضة عن عبقرية الامام علي
كسياسي وحكيم من خلال خطبه ورسائله التي
تضمنها كتابه الخالد « نهج البلاغة »

تأليف

خليل الهنداوي

منشورات

دار الاداب



«الفتيان» وتجربة اكتشاف الأسيا

بقلم إيريس مردوخ
ترجمة صبري حافظ

اذ لم تطرح هذه القضية بطريقة عميقة على صعيد البحث الا في الاداب الماركسية ، باعتبارها احدى التناقضات الاساسية في المجتمعات الاشتراكية التي خبطت خطوات واسعة في سبيل حل المشكلة الاقتصادية . و « دروب الحرية » تطرح قضية المثقف - لأول مرة - من وجهة النظر الوجودية وطريقة حله لتناقضاته مع مجتمعه ومع افكاره التي دفعها الواقع الاجتماعي لفرنسا في تلك الفترة بميسم ، لا اكون مغاليا ان قلت انه ميسم الفنل .

ولقد كانت هذه الرواية مناسبة مواتية لمثقي العربي لمناقشة قضايا الفكرية واسقاط آراء ماتييو وغيره على الواقع الاجتماعي الذي نعيشه ، الا ان مثقفينا لم يستطيعوا حتى مناقشة الرواية نفسها دون الخروج باطارها الفكري الى حيز البحث ، بل اكتفى واحد منهم بان اعترف في شجاعة ، بانه لا يجد في نفسه الجرأة على مناقشة عمل سارتر ، بينما فرغ هذا المثقف وغيره من مثقفينا الذين يذكرونني بعدمية ماتييو من مناقشة كافة الكتب المقدسة ، بل ورفضها ، كما اكتفى احران بترجمة مقالين عن الرواية ثم كتب ثالث مقالا تناول فيه جزئين من الرواية (٢) ... وكان الله يحب الحسنيين .

هذا الكلام اقله بمناسبة صدور ترجمة رواية سارتر الاولى « الفتيان » (٣) واني اذ اقدم هنا ترجمة هذه الدراسة لايريس مردوخ (٤) عن الرواية ارجو ان تكون فائدة لدراسات عربية معمقة تطرح القضايا التي تناولتها الروايتان - قضية المثقف - ، والتي ارجو الا تؤخذ على انها مسلمة لا تقبل المناقشة ، على صعيد مناقشة جادة تتيح لنا النظر بوضوح في كافة قضايا الفكر والادب والثقافة العربية ، بمنهج سليم يتيح لنا رؤية هذه القضايا بطريقة شاملة وموضوعية تحيط بجميع نواحيها خلال تفاعلها مع الواقع الاجتماعي لبلادنا ، حتى ولو خالفنا بذلك ماوصل اليه سارتر ورفضنا افكاره ... »

(٢) ترجم محمود رجب مقال إيريس مردوخ عن الرواية في الاداب مارس ٦٢ ، وترجم مجاهد ع. مجاهد مقال موري كوانستون عنها في الاداب يونيو ٦٢ ، اما محمد ابراهيم ابو سنة فهو الوحيد الذي كتب مقالا عنها ، في الاداب سبتمبر ١٩٦٢ .

(٣) ترجمها الدكتور سهيل ادرين وصدرت عن دار الاداب ١٩٦٢ .
(٤) إيريس مردوخ هي استاذة الفلسفة والادب بجامعة أكسفورد كما انها من اهم الروائيين الانجليز المعاصرين واشهرهم ، ولدت في ايرلندا عام ١٩٢٥ ومن اهم رواياتها ، تحت الشبكة ١٩٥٤ ، الفرار من الساحر ٥٦ ، قلعة الرمل ٥٧ ، الباقوس ٥٨ ، رأس مقصومة ٦١ ، الوردية غير الرسمية ١٩٦٢ ، وتتناول اغلب رواياتها شخصيات مرضية شاذة شوهاء وان كانت تصورهما رغم ذلك ، بمنتهى البراعة والفنية .
(الترجم) .

« منذ حوالي عامين ، ظهرت الترجمة العربية للحمة سارتر الروائية « دروب الحرية » (١) ... وكنت احسب ان ترجمة مثل هذا العمل للعربية سيلقي حصاة كبيرة تحرك السطح الهادئ لياه الفكر العربي ، وتطرح الكثير من القضايا للمناقشة ، غير انني انتظرت فترة طويلة دون ان يتحقق حسني هذا ، اذ اكتفى الجميع بالاعجاب الشفوي دون ان يفكروا في محاولة مناقشة القضايا العديدة التي تطرحها الرواية من وجهة النظر الوجودية التي يؤمن بها كاتبها ، ولا بد ان يكون لدى وجهات النظر المختلفة رأي في هذه القضايا .

ورغم ان هذه الرواية بالذات قد اثارت مناقشة متعددة - حال ترجمتها الى اللغات المختلفة ، الا انها - للأسف - لم تترك سوى الاعجاب العاجز الابله على وجوه مثقفي العربية - ومثقفي القاهرة على وجه الخصوص - الذين يكتفي معظمهم عادة بالثقافات السهلة ، ويطرحون اغلب القضايا - على صعيد المناقشة - من وجهة نظر جزئية ، ومثالية غالبا ، وبطريقة مبتسرة تبيع اكثر القضايا ، ان لم تقتلها خلال مناقشات تعصبية - خالية من أي خلفية فكرية في اغلب الاحوال - يتقاذفون خلالها الاتهامات اكثر مما يحاولون مناقشة الحقائق بطريقة موضوعية ... وان كنت أعذر للبعض صمته ، فاني لا استطيع ان اغفاه من مسؤوليته حتى ولو تعلل الكثيرون بفقدانهم لوجههم التمييزي امام عقبات راهنة ... ذلك لان ازاحة هذه العقبات تدخل - بلا شك - ضمن نطاق مسؤوليتهم .

وان كشف هذا السكوت التام امام رواية سارتر عن شيء ، فانه يكشف عن عجز المثقفين عندنا عن مناقشة الاعمال التي تمتاز بدرجة من الفنية والموضوعية ، بينما يكتفون بالتسلق والاستئذ على الاعمال البسيطة .

فما لا شك فيه ان سارتر قد نشر فلسفته في كل سطر من الرواية ، ولكن هل كان هذا في مصلحة العمل الفني ؟ .. وهل استطاعت الرواية ان تكون صدورا حقيقيا عن المجتمع الفرنسي - وعن مثقفيه بوجه خاص - في تلك الفترة ؟ وهل كان ماتييو هو الشخصية النمطية لتلك الفترة ، ومن ثم ، اين تضع لوفافر ، وبولتزيو وتوديز وكافينج وجبريل بسيري وغيرهم ؟ .. وهل استطاع البطل ان يجد حريته ؟ وكيف ؟ وهل حققت فلسفة البطل نجاحا حائيا على درجة من الاقتناع الفني والواقعي ؟ وهل اثبتت الوجودية كلفسفة جدارتها بان تكون فلسفة حياة خلال هذا العمل ؟ .. والاف من علامات الاستفهام ما زالت تفتقد المناقشة ، الى جانب علامة الاستفهام الرئيسية التي يطرحها العمل ككل ، وهي مشكلة المثقف ، هذه المشكلة التي لم يسبق طرحها بعمق في الاداب الغربية ،

(١) ترجم الرواية باجزائها الثلاثة الدكتور سهيل ادرين وصدرت عن دار الاداب عام ١٩٦١ .

مع (هـ) ان الفثيان (٦) هي اولى روايات سارتر الا انها تحتوي على كل اتجاهاته وافكاره ، ماعدا اتجاهه السياسي ، كما انها ايضا اكثر رواياته اكتظاظا بالفلسفة ، انها تدور حول الحرية ، والابيمان الرديء ، وكل سلوك البرجوازيين ، وكذلك مظاهر الادراك الحسي ، وطبيعة التفكير والتذكر والفن ، والمحور الذي تدور حوله هذه الاشياء هو النفور الذي يصاحب تجربة الاكتشاف ، هذا الاكتشاف المصاغ في رطانة فلسفية ، تبني من خلال الاهتمامات الميتافيزيقية التي يعتنقها البطل « انطوان روكانتان » . هو الاكتشاف العرضي للعالم ، الاكتشاف الذي يمكننا ان نقول انه اكتشاف ينتمي الى تفكير مشتت غير مترابط ، وليس الى أي نوع من التفكير الوجداني او النظم .

ان الرواية تطالعنا بروكانتان وهو جالس على شاطئ البحر ، يمارس تأملاته الفلسفية التي تكتظ بها الرواية ، وحينما يلتفت روكانتان حصاة من طرح البحر ، وينظر اليها مليا يتسلط عليه حبه الشبقي الفظيع للاستطلاع ، لكنه يرميها وينصرف غير انه بعد ذلك يمر بالاحاسيس نفسها التي عاناها من تجاربه الاخرى المشابهة ، فيجتاحه الخوف من الاشياء ، ويعجز عن تقرير أي الشئين أجدر بالتفكير ، هو ، ام هذه الاشياء السخيفة السمجة التي تفرض وجودها خارجه . ولقد تضايق من هذه الافكار ، فاخذ ينظر الى زجاجة البيرة والى حمالة سروال حارس الحانة ، عند ذلك امتلا بنوع حلو من الاشمتزاز ، فاخذ ينظر الى وجهه في المرآة ، وفجأة أحس ان وجهه لا انساني ، وانه وجه سمكي ، وبعد تفكير طويل استنتج بالتبعية الاكتشاف الاتي ... « ليس ثمة مفامرات » ... فالمفامرات حكايات روائية وليس على الانسان ان يعيش رواية ، ... آه ... لقد توصل اليها اخيرا ... ان باستطاعة الانسان ان يرى الاشياء من الخارج ، وكما سيكون هذا ممتعا ، ان يستشف معنى المفامرة من نهايتها دون ان يعيشها ، فالاحساس بالمستقبل هو الذي يلون الاحداث وهو الذي يعطيها مدلولاتها ، ذلك لان الانسان حينما يكون داخل التجربة لا يستطيع ان يفكر فيها ... فالانسان اما ان يعيش التجربة او يحكيها ، اما الاثنان معا ... فهذا محال . وحينما يعيش الانسان التجربة .. الحياة .. فانه لا يستطيع ان يصنع أي شيء ، ولا يمكنه ان يبدأ أي بدايات واقعية ، ذلك لان المستقبل لا يكون دائما في يده ، فالاشياء تحدث ولكن ليس بالطريقة التي كان يحب روكانتان ان تحدث بها حينما كان يتصور العالم خلال اعتقاده في المفامرات ، فما كان يريد عند ذلك هو المستقبل ، ذلك ان دقائق حياته كانت تسير برتابة وكأنها حياة متذكرة وليست معاشة او كأنها تسير تبعا لجبرية انعام لحن شائع .

واخذ روكانتان يفكر في عمله الخاص ، انه يكتب سيرة حياة ماركيوس دي روليبون ، والقصة التي توصل اليها من خلال تحليله لخطباته ووثائقه وأوراقه ، ليست هي الحياة الحقيقية التي عاشها روليبون وذلك تبعا للاستنتاج السابق ، اما ان يعيش الانسان التجربة

١٥ : هذه ترجمة للفصل الاول من كتاب ايريس مردوخ « سارتر الرومانطيقي العقلي » Sartre, Romantic Rationalist by Iris Murdoch, Bowes & Bowes, Cambridge

والكتاب صدر ضمن سلسلة « دراسات في الادب والفكر الاوروبي الحديث »

(٦) ترجمت الفثيان La Nausée الى الانجليزية تحت عنوان The diary of Antoin Roquentine

« يوميات انطوان روكانتان » ولقد أثار هذا العنوان قضية اذا ما كان الكتاب سيرة ذاتية Autobiography ام رواية Novel ولكن الجدير بالذكر ان سارتر حينما كتبها لم يشر الى كونها سيرة او رواية ، غير ان الناشر الذي قبلها Gallimard بعد ان رفضها كثيرون عام ١٩٣٨ عرض على سارتر ان يكتب تحت العنوان كلمة رواية فقال سارتر « لا يهم .. المهم هو ان تنشر فقط » .

(المترجم)

او يكتبها ، وتؤكد له تبعا لذلك ان كل ما توصل اليه ليس هو حياة روليبون ، فاذا لم يستطع حتى الاحتفاظ بماضيه - فكر روكانتان - فكيف يمكنه انقاذ ذلك من الآخرين ؟ لقد رأى كل هذا في لحظة ، فليس ثمة وجود حقيقي للماضي قط ، وذلك لانه ماض ، فهناك اثر الظاهر ، ولا شيء خلفه قط ، او بالاحرى كيف توجد الاشياء في الحاضر ، حاضره هو - روليبون - وما هي هذه الاشياء ؟

فالانا هي التي تحقق الوجود المحض الممتد الى مالا نهاية (٧) ، وهي مركبة من عدة احاسيس غريبة ذات قوام فردي لزج ، ومؤلفه من العديد من الافكار الصغيرة الفاضة .

وحينما زار روكانتان قاعة الصور ، وتأمل الوجه السعيد من حياة البرجوازيين ، هؤلاء الناس الذين لا يحسون بان وجودهم ممتن وغير مبرر ، ذلك لانهم يعيشون وقد طوقهم نظام روتيني وعائلي رهيب ، كما انهم يحكم ولادتهم داخل هذه الطبقة يجنون انفسهم محملين بديون ثقيلة من المطالب والقيم والفضائل البرجوازية الملهية ، التي تسمهم بميسم المطالبين باعطاء حياتهم معنى حقيقيا ، او هكذا يتصورون ، وفوق هذا يمكن اضافة ذلك الاحساس بالاهمية الذي يمنحهم اياه تفكيرهم ومنطقهم الصوري - حينذاك زعزت تجربة روكانتان الاخيرة في نفسه ذلك الاحساس الخاص بيقينية المحاولات المديدة التي قام بها لكي يكسو عري وجوده باي شيء ذي معنى ، ومن ثم فكر في المودة من جديد الى غيائه الخصوصي .

وهذا التمهيد هو الذي سيحركنا الان نحو القمة ، وسيوضح لنا بطريقة اعمق معالم شخصية روكانتان الميتافيزيقية ، فقد حاول روكانتان ان يهتف بعد ان جلس في مقعده بالترام « انا متفرد .. لان هذا المقعد مصنوع بطريقة رديئة » ... غير ان الكلمات بقيت على شفثيه ، رفضت ان تخرج لتستريح فوق الاشياء ، ذلك ان الاشياء قد تخلصت من اسمائها ، واصبحت مضحكة ، عنيدة ، حنة ، ضخمة ، واصبح من الجنون ان تدعو الكلمات لتستريح فوقها ، او ان تقول عنها شيئا . ولقد تابع روكانتان انعكاساته وتأملاته هذه في الحديقة العامة ، ووجد ايضا ان الفرصة مواتية لكي يتأمل طائر النورس البحري الجميل ، فلم يكن قد أحس من قبل بذلك الذي يمكن ان نسميه « الوجود » . فمن قبل لم يكن يشغل فكره شيء سوى التفكير في تزيين الفصائل والانواع وفي تقسيماتها المختلفة ، ولكنه الان يحس ان الاجدر بالتفكير فيه قبل أي شيء ، هو الوجود الخصوصي للاشياء ، رغم فقدان هذا الوجود لطبيعته المناخية المجردة كشيء مفيد . اذ خلال هذه الرؤية يظهر التركيب الدقيق للاشياء . اخذ يفكر في ذلك وقد ثبت عينيه على جنود شجرة الكستناء التي فكر بانها تمتد تماما تحت مقعده ، ثم الم به فجأة هذا الالهام الذي سلمه الرؤيا الكاملة الجازمة للاشياء فقال « لقد فهمت الان انه ليس ثمة طرق وسطى بين عدم الوجود وبين هذه الفشية العميقة ، فما الوجود الى ما ينبغي ان يوجد الا نقطة صغيرة » ذلك « لان الوجود يتخفى عادة ويخفي نفسه ، فهو هنا ، حولنا وفينا ، وهو نحن ، ولا نستطيع لفظ كلمتين دون ان نتحدث عنه ، وفي النهاية لانستطيع لمسه ، واذا كنت اظن انني افكر فيه ، تبين لي انني لم (اكن

(٧) ذلك لان الاشياء من وجهة نظر الوجودي ، لا توجد الا (لاجلي) ولا يكون لها وجود الا (بي) ، ولذلك يقول هيدجر « انسا الكائن الذي به يكون ثمة كائن » ويقول سارتر « ان وعيي هو الذي يهب الاشياء وجودها » (الوجود والعدم ص ٣٠٥) كما تقول سيمون دي بوفوار في قصتها (المدعوة) « ان الاشياء لم تكن موجودة الا بوجود فرنسواز » وكما يقول ميرلو بونتي ايضا في كتابه (ظاهرة الادراك الحسي) « بواسطة الوعي يحيطني العالم في البدء ، ثم يأخذ فسي الوجود لاجلي » غير ان كل هذا لا يلغي ابدا وجود الاشياء خارجنا وبدوننا وعدم استطاعة الوجودي الاقتناع بهذه الحقيقة واحد من الاسباب التي تدعوه الى المناداة بعيشة العالم ولا بمقوليته .

(المترجم)

وحتى يمكن أن يرضى عنه ، وبهذا العزم والتصميم الذي يحسه روكانتان تنتهي الرواية .

لقد زج بنا هذا الكتاب الغريب في وديان كثيرة ، ذلك انه مكتوب بنفس النسق الميتافيزيقي القديم ، وان كان سارتر قد اثرى بالعلماني هذا الشك الميتافيزيقي الخالص ، كما حله ايضا في اطار من المصطلحات والفاهيم المعاصرة ، مما يدعونا الى القول بانه مقالة في فلسفة المنطق الفينومولوجي « الظاهري » للفكر . وهو ايضا مقالة اخلاقية في طبيعة الايمان المزعزع الرديء ، ورؤية جمالية له ، كما ان النهاية العاطفية لها لمست الى حد ما بعض الجوانب الاستطيقية « الجمالية » والمسياسية ، وكل هذه الافكار حشدت قواها داخل شخصيات هبذة الاسطورة او الخرافة الفلسفية ، التي توضح لنا معالم الطريق المعروف الذي يسود فيه الخيال كواحد من اهم سمات الفكر عند سارتر، ولنتناول هذه الظواهر جميعا واحدة اثر الاخرى .

فالشك الميتافيزيقي الذي استحوذ على روكانتان كان عجوزا وامترسا لانه ذلك الشك الخارجي الذي يتناول دقائق الشكل الخارجي للاشياء ومشاكل الاستقراء الاحداثي لها . فالشك يري العالم خلال دقائق الحياة اليومية ، كمكان ساقط وملوث وحثير ، مسقطا كل واقعه الشكي على الواقع الموجود فعلا . انه يرى ان الدائرة ليست موجودة وان الموجود ، شيء اخر يمكن تسميته ، المنضدة ، او الثلج ، او السواد ، او أي شيء اخر ، حيث انه يرى ان العلاقة بين الكلمات وبين مدلولاتها هي علاقة خداعية وتصفية في آن ، قصدها ان تجعل وجود هذه الاشياء اعجم وبلا أهمية ، لذلك فعلها ان تهرب من مكيدة هذه العلاقات التي تتصور انها صلبة وقاسية ونهاية ، وان الاشياء قد سيجت بها تماما . ان عليها ان تهرب من اللغة ، من العلم ، لانها اكثر وجودا ، واكثر اخرية مما تصفها به هذه الاصطلاحات العلمية واللغوية .

وخبرة روكانتان على درجة كبيرة من هذا النوع من الشك حيث كان يخضعها كل يوم لهذا المنهج الشكي ، وقد مارس الشك حتى خلال عمليات استقرائه للحقائق المتتابعة التي كان يقرأها « لم لا تكون الالهة موجودة لاجل اللسان ؟ » وايضا خلال التقسيمات النوعية حول (النورس البحري) حيث ركز على خواص الاشياء وجردتها حتى من اسمائها (مقعد الترام ، وجلدور شجرة الكستناء) ، لقد رأى الواقع وهو في حالة سقوط والوجود في حالة قلق ، فتناقل الى منطقة الاشياء كضرورة لانقاذ العالم من هذا السقوط ، ومن ثم رغب في ان يكون بإمكانه معرفة الاشياء كلها ، خلال تفاعلاتها من اجل البقاء بل ومن اجل ان يصيح وجودها ضروريا . غير انه استغرب ان تستحوذ عليه هذه الرغبة ، وحاول ان يكون في استطاعته ان يتعرف على هذه الاشياء بمساعدة « هام » حتى يمكنه ان يشفى من هذه الرغبة الشبقية ، ولو عن طريق المعرفة الوصفية للاشياء التي تنقذه الى حد ما من هذا الموقف الشكي، عوضا عن التحركات الكثيرة داخل معميات الحلول الميتافيزيقية . وعلى هذا فلم يكن روكانتان يحس احساسا اكيدا بضرورة المعرفة العقلية اليقينية كوسيلة لا يمكن سبر جوهر الاشياء بدونها ، لهذا فقد اختبر شيئا فشيئا طرق التفكير ، والاحاسيس الانفعالية ، وادرك في النهاية النتائج العدمية لدراسته ، حيث اقصى نتيجة كان بإمكانه الحصول عليها خلال اجتيازه مغارات الشك وصحراواته الشاسعة هي اصابته بمرض عصابي ، على الاقل خلال تفريره للهموم الكثيرة التي اثارها مشكلته اللغة . وخلال كل هذه الاشياء كان روكانتان متناسبا مع عمره تماما ، الا ان الذي وضعه في عداد الوجوديين الشكاكين هو نوع رؤيته للواقع الذي هو جزء منه ، تلك الرؤية التي كانت تجعل وجود الاشياء السمج خارجه يؤرقه ، حتى في اللحظات التي كان يتجاهل فيها هذه الاشياء . تلك الرؤية التي كانت تعمق احساسه بالخطر حينما يشمر بان فرديته قد اعتدى عليها باي تدفق لاحسي ، والتي كانت تظهر في شغفه ولهفته على الاهتمام الى طريق يغير مجرى حياته .

ولم تكن أحاسيس روكانتان في حد ذاتها على درجة كبيرة من الندرة والغربة ، فقد عايننا جميعا الى حد ما من ذلك الاحساس

افكر شيئا) ... فقد كان رأسي خاليا ، او كانت فيه كلمة واحسدة فقط .. هي الكينونة » (٨) ونلاحظ ان هذا الكلام يناقض الواقع ذاته ، حيث الاشياء توجد بكاملها ولا تتخفى او تختبئ ، فالدائرة واللحن وغيرها ، موجودة ومحتفظة بنقائهما وصلابة أشكالها ، ذلك لان الوجود هنا هو الاصل .

ثم نلتقي بعد ذلك بروكانتان ، الذي تخطى من كتابه عن روليبون وقرر ان يتركه ، جالسا في المقهى ، وهو ينصت للمرة الاخيرة لجرامافونه المسجل المحبوب حيث كانت امرأة زنجية تغني اغنية « بعض هذه الايام » وحتى من قبل ، حينما كان ينصت الى هذا اللحن ، كان يحس - مثلما يحس الآن - بانه شغوف بنقاوته الاثريية وبالضرورة الملحة الى ان يسمعه من جديد ، غير ان الذكريات تتابعت واحدة اثر الاخرى في رتبة منداحة في عالم اخر . ومثل الدائرة ، لم يكونوا موجودين ، « ولكنهم كانوا » وقال اللحن « يجب ان تكون مثلي ، ويجب ان تعاني من العشق مثلي ايضا » ... انني ايضا اريد ان اكون ، ففكر روكانتان ، ثم فكر ايضا في اليهودي مؤلف الاغنية ، والزنجية التي تغنيها ، ومن ثم فقد الهم مرة ثانية ، هذان الاثنان انقذا ، افتسلا من خطيئة الوجود ، لماذا لا ينقذ هو ايضا ... نعم ... لابد ان يغلق شيئا ما لكي يفتسل من خطيئة وجوده ، ربما رواية ، تلك التي ستكون جميلة وصعبة كالصلب نفسه ، وسوف تجعل الناس يشعرون بغيض من الخجل العارم من ميوعتهم . كتبها ... هكذا قال لنفسه ، لكن امتنعت الفاهات العادية الواجب عملها كل يوم ، غير انه سوف يكملها ذات مرة .. هكذا كان يعزي نفسه ، بعد ذلك سوف يفكر في كافة الاشياء الاخرى ، وعليه الان ان يفكر في اليهودي والزنجية اللذين استطاعا بعمالهما هذا ان يحفزاه ليصنع شيئا يملا به ماضيه ، حتى يمكنه بعد ذلك ان يستدعي ماضيه الخاص هذا دون كراهية او قرف او اشمزاز،

(٨) الغنيان ص ١٥٦ ، ١٦٦ من النص الفرنسي .

في الكتابات

انا وسارتر والحياة

بقلم سيمون دوبوفوار

ترجمة عائدة مطرجي ادريس

في هذا الكتاب الرائع تروي لنا الكاتبة الوجودية الكبيرة قصتها مع الرجل الذي كان شريك حياتها ، من غير ان يكون زوجها ، جان بول سارتر . وهي من خلال ذلك تقص تلك المغامرة التي ادت الى انتصارها : كيف اصبحت كاتبة الى جانبه . وكيف كانا وما يزالان يواجهان الحياة .

قصة رائعة ، عميقة ، نابضة بالحياة

منشورات دار الاداب - بيروت

الثلث اربع ليرات لبنانية او ما يعادلها

ليس فقط لكونه الواجب الذي تفرضه علينا طبيعة مجايلتنا للواقع ، بل انه راجع ايضا لكون كل دقيقة في حياتنا تتساوى في اهميتها مسح الابدية . كما انه ليس علينا ان نعيش باحاسيسنا في الماضي ، ولا ان نستغرق في هذا كلية ، لان في ذلك تدميرنا لخططنا في مهدها وتحطيمنا لاخلاصنا لها . كما ان ذلك يجمد كلماتنا ومن ثم قيمنا التي كان باستطاعتنا ترسيخها وتدعيمها خلال نقدنا الذاتي لها كل يوم ، حيث نعرضها في كل لحظة لاختبار قد يؤدي الى تحطيمها واعادة بنائها من جديد ، ومن ان هذه الضرورة تطرح نفسها من خلال المنهج التحليلي ، الا ان سارتر لم يوضحها ، ومن ثم لم يمتحنها .

فالفيلسوف تقدم تجربة بدون اجابة واضحة عن المشاكل الاخلاقية التي عولجت ، ومع ذلك نجد ان اكثر قرائها من الاصلاحيين ، ذلك لان روح الكراهية الشعرية للمواقف اللااخلاقية التي تنفثها في الكتاب العاطفة السلبية هي فقط التي تجعلهم يظنون انها كسب لهم ، بينما نفتقد فيها الحل الايجابي الحاسم الذي يقول .. اذا كنت تريد فهم بعض الاشياء ، وجب عليك مواجهتها عارية .

فحتى روكانتان حينما عمل في النهاية على تلويب الشك بأي معدل ممكن ، كانت هذه هي وسيلته الوحيدة للنجاة الشخصية من لعنة الوجود ، ذلك لان روكانتان افلاطوني بطبعه ، حيث مثله الحديثة عن الكون - والتي تكرر دائما في افكاره - هي تلك ذات المدلولات المحددة الواضحة النقية والفروية وغير الموجودة في ان . فالنغم الصغير الذي تغطاه الموت مرة بعد اخرى ، اصبح نوعا من الضروريات ، حيث وجد روكانتان في هذا اللحن الصغير السبيل الى خلاصه الفامض . لقد فكر في الزوجية واليهودي اللذين خلفاه ، فوجد انه في هذا اللحن يمكن خلاصهم ، خلاصهم الابدي الذي لا يموت ، ذلك لانه ليس خلاصا حديسيا او رمزيا بلمس وجودهم الخاص حيال الآخرين ، كما انه

بالخواء وباللامعنى الذي ندعوه السأم ، غير ان الاحساس بالسأم او الملل الذي مررنا به جميعا الى حد ما ، يبعد كثيرا عن ذلك الاحساس المبالغ فيه والذي رسمه سارتر من خلال تصويره لشخصية روكانتان ، ذلك لان احساسنا العادي بالضيق وبالمخلو من المعنى ناتج الى حد ما عن اهمالنا وغفلتنا وعجزنا عن الفهم الواعي لواقعنا الاقتصادي والاجتماعي مما يدفع بنا الى الضيق والسأم ، واثناء هذه الدوامة من الضيق والسأم ، يلقي سارتر بسؤاله الاثير ... ماهو الفكر ؟ . ويحاول ان يعيب عليه خلال افعال البروفسور (ريل) الذي يدهشنا بتقسيماته الباهرة ، عن الاحاسيس الجسدية ، وعن الكلمات الجياشة اللامرية ، وعن القصة التي رواها لنفسه اخيرا ، وحينما ننظر بومي الى هذه الاجابات فسوف نتلاشى معانيها رغم الصياغة الباهرة التي تسوي بالمعق ، كما اننا اذا ماتنا حياتنا من لحظة لآخرى فقد نلاحظ - كما فعل روكانتان - مقدار الاشياء الكثيرة التي نقوم بها دون وعي ، وسوف نلاحظ ايضا الانماط التحابلية المصطنعة التي تعيش في ذاكرتنا ، والتي لاتعني شيئا بالنسبة لحاضرنا ، حيث تلاشت تماما بالنسبة لحياتنا ، غير انها خلفت بعد انسحابها هذه الآثار البسيطة التي تكمن في ذاكرتنا رغم انها لاتعني شيئا .

وخلال هذا الاغراق في التاملات مايثبت روكانتان ان يطرح على نفسه هذا السؤال .. هل من الممكن ان نتجنب الكذب في اعمالنا ؟ . مشرا بذلك واحدا من القضايا الاساسية التي يطرحها الكتاب ، ومع ان هذه القضية رغم بديهيته لاتلح على ذهن البرجوازي ، الا ان احساس روكانتان الذكي بتفسيخ المعاني وانهارها هو الذي دفعه الى النظر بنهضة الى اشياء لايراهها البرجوازي عادة رغم وقوعها تحت نظره . انه لايتساءل عن ماضي او حاضر المدنية التي يعيشها ، بل كل الذي يهمه هو ان يحقق الى حد بعيد تلازمه مع اطار طبقته الاخلاقي ومع قيمها وفضائلها البالية دون ان يكون في ذلك قضاء على وجوده الفردي . غير ان ملاحظة روكانتان لهذه الاشياء وملاحظته ايضا لتلك الاهمية الدائمة التي يشحنها البرجوازيون في يوم الاحد ، وهذه الافكار والاستعارات الكثيرة عن الحق والواجب ، هي التي كشفت امام عينيه عرى واقعهم ، عرى وجودهم . ولكن هل بإمكان واحد من البرجوازيين ان يخرج عن هذا النطاق الاستعاري الاخلاقي لواقعه الاجتماعي ؟ انه بذلك يصبح خارج طبقته ، ويلتقي مرة واحدة مع واقعه فاقدا بذلك كل القيم المجتمعية التي يستمد منها احساسه بالاندراج تحت لواء هذه الطبقة ، ان سارتر بهذا يقع لاشعوريا على القيمة الإيجابية لانزال الانسان عن طبقته وعلى المضمون الثوري لهذا الانزال ، حينما يهتف « لقد ذهبوا بعيدا » .. جوجان ورامبو .. وكل القديسين حين قصروا في تقويم وجودهم فاقدين بذلك خطوة واسعة كان بإمكانهم اجتيازها في سبيل تخلصهم من الايمان المزعزع الرديء ، وكافة القيم البرجوازية ليصلوا معنويا او روحيا الى تحقيق جزء من الراحة البشرية ، كما يبدو ذلك في احساس روكانتان بفقدته لمروره في الحياة كإنسان اجتماعي بعد ان يستثير وعيه ، عند ذلك تتجاذع الرغبة في عمل أي شيء ، وذلك كوسيلة لتحقيق كينونته ، اذ تلك هي الطريقة الوحيدة لتحقيق هذه الكينونة وليس بإمكان الملاقات الوثيقة بالآخرين ولا أي وجهة نظر أخرى - بما في ذلك وجهة النظر الشكية هذه - في رؤية الاشياء ، ان تحقق له وجوده او تمنحه ولو احساسا بالنقاء المعنوي . ولا يستطيع روكانتان ان يصرح الا ببعض هذه الاحاسيس العديدة ، حتى لتلك المدرسة الريفية (أي) آمنة سره الوحيدة ، والتي يمكن اعتبارها بديسل « الاثا » في ذاته ، غير ان اغراق روكانتان في التأمل الباطني ، كنتيجة طبيعية لعزله ولطهرانيته الغربية ، هو الذي دفعه الى ان يصرح - ولو حتى - بالحد الأدنى من احساسه ، كما انه هو الذي دفعه الى حد ما الى ان يلعب دوره ، وان كانت النتيجة النهائية لتحليل شخصيته تظهره كشخص سلبي الى حد ما . ولكن كل مايمكن ان نتعلمه من ذلك ، هو انه من الضروري ان نعيش دائما ، مشحونين بالفتاوى لا بالتشاؤم ، وذلك

شعر

من منشورات دار الاداب

| | |
|----------------|----------------------|
| وجدتها | فدوى طوقان |
| وحدي مع الايام | فدوى طوقان |
| اعطنا حبا | فدوى طوقان |
| عينك مهرجان | شفيق معلوف |
| قصائد عربية | سليمان العيسى |
| الناس في بلاد | صلاح عبد الصبور |
| مدينة بلا قلب | احمد عبد المطي حجازي |
| ايات ريفية | عبد الباسط الصوفي |
| رسائل مؤرقة | سليمان العيسى |

دار الاداب

بيروت - ص.ب ٢١٢٣

ليس كخلاص هيروستراتيوس (٩) ، لقد استطاعا به ان يحققا خلاصهم لانهما ابدعا عملا فنيا ، ولقد اختار سارتر اغنية « بعض هذه الاسام » لكونها اغنية حيوية نسبيا ، وليس ثمة شك في هذا السبب ، ذلك لان هذه الاغنية ليست احدى المنجزات العظيمة ، ومن ثم يتجسم فيها نوع الخلاص الذي يتمنى روكانتان ان يحققه ، ويمكننا ان نستشعر رغبته الايجابية العادة في الخلاص خلال جملة او جملتين وليس اكثر (لا بد ان تجيء اللحظة التي ساكون قد انجزت الكتاب فيها ، ولا بد ان اتركه من خلقي ، غير انني سافكر ولو قليلا في هذا التناق الذي لون حياتي، ثم خلال ذلك سيمكنني تذكر حياتي دون اشمئزاز .. وسوف يكون بمقدوري في الماضي .. في الماضي فقط ... ان اتقبل نفسي » .

وكثيرون من قبل قد فكروا في الخلاص خلال القمة ، فلقد حاولت (فرجينيا وولف) « ان تصنع من الدقيقة شيئا هاما وحيويا فـ .. ان » طريق التشبث الاخير لها ، بينما حاول (جيمس جويس) ان يفسر الحياة ذاتها داخل النذب ، ويمسحها جاذبية وتماسكا اسطوريين ، فـ .. حين فش (بـوست) من الذكرى ومن الزمن الضاليم ، حتى لمصقنا بالحاضر ويربطنا به ، ذلك لان الحاضر مكون من حزنات ماضينا الحاضر . ولكم ما هو الجواب الذي قدمه روكانتان كحل للقضية مخالفا بهذه الحلول السابقة ، ويمكننا القول بان سارتر لم يستطع ان يقدم اي حل للقضية خلال كتابه ، فقد كان روكانتان على اتم استعداد لكي يمارس اي احساس يمكنه من تبرير العيشة والهرب منها ، ولقد كان متأكدا بانه سوف يحس بالراحة بعد كتابه روايته ، وبعد ان يصبح مؤلفا ، خالقا ، مبدعا ، لكنه لم يفعل ، فلكي يفعل هذا لا بد من السقوط في شبالة معتده كالتى ففسحها بنفسه اخيرا خلال محاولته للامساك بالزمن من طرفه ، وخلال القصة الرائعة الصعبة التي سيصبح قادرا بعد انماها على استيعاب حياته الخاصة بشكل خالص ، فان الخلق الفني هو الذي سيهيء الوضوح والاهمية ، ذلك ما اعتقد ان سارتر يقصده « بالسقوط الاشرافي في الماضي » وحتى ذلك فانه يكون حلا هزليا ولا مرضيا . فالرواية يجب ان يفكر فيها باعتبارها درجة من الطموح في سبيل الوجود ، ولو ان المقارنة تبدو غير سائفة هنا عنها في حالة اي نوع من الفنون الاخرى ، ذلك لان الرواية تبدو دائما وكأنه مفكر بها فسي مداولة عن تصور الحياة الشخصية في زمن ما ، وعن ضبط النفس كشيء كيفي للتجانس والانتماء الضروري ، ولكن يجدر بنا ان نتساءل ، ما هو حال روكانتان المبدع ؟ .. وماذا فعل لكي يحول توفه هذا الى احتمالات حتى في ماضيه ؟ .. انه اكتفى بان ثرثر عن عدم وجود افكار معاصرة للتداول الضروري ، بينما لا يقدم هو شيئا اكثر من قوله ان اي احساس ضروري لا بد ان يكون وهما ، وذلك للاسباب التي عرضها روكانتان خلال الكتاب ، ان افضل حل يمكنه من تحقيق رغبته في ان يكون مذكورا ومبررا ، هو الحل الذي مر على لسان روكانتان في عفوية انشاء تامله في الشكل الجمالي لروايته حينما قال لنفسه بسرعة « لقد فعلت ذلك » لقد كان العمل هو مفتاح الطريق الى تحقيق وجوده غير انه لم يدرك ذلك .

لهذا فاهمية الفتيان لانكمن في نهايتها التي سودها سارتر دون الكشف العميق عن الحل اللاتم ، بل تكمن اهميتها في تلك القسوة التصويرية المدهشة التي تغمر الرواية ، وفي التصوير الواعي الوجه للمناقشات ، وفي هذه الاستعدادات للاشياء اللزجة الدقيقة المعجينة التي تبدو كنوع من الشعر الزيف ، يشدنا للقراءة ويقلف بنا فسي مرات عديدة يعرفها من صاحب سارتر في اعماله الاخرى . كما ان

(٩) هيروستراتيوس Herostratus هو الشاب الذي تقول الاساطير اليونانية انه قد اشعل النار في معبد ديانا فسي ايفيسوس حتى يصبح مشهورا ، وقد درس سارتر المعادل المعاصر لهذه الشخصية في كتابه Le Mur

(الترجمة)

الحلاوة الشكلية للاشمئزاز الذي هو واحد من اشكال الفتيان نفسه - والتي صورها سارتر على طول الرواية - لتختلف اثارا صاردا دائما ، ولهذا فقد اهتم سارتر اهتماما بالغا بطبيعة هذا الاحساس ، مبقيا على التداخل بين الصفات الدقيقة وغير المحبوبة فيما نراه حقيقة عيسر مفاهيمنا الجافة للعالم المرئي ، كما ان رغبنا في اعادة اكتشافنا للاشياء المحيطة بنا ، والتي تكون اليقة وغير مرئية عادة ، هي التي تجعلنا نرى هذه الاشياء فجأة وكأنها اشياء غريبة عنا تقع تحت نظرننا للمرة الاولى . ودائما ما يخلف ذلك نتيجة مضطربة وفوق واقعية (سريالية) كما انها تكون محررة للمواطف ايضا ، ذلك ان الرؤية الواقعية للاشياء ، بالنسبة لتامل ميتافيزيقي ، تكون باردة وقاسية ومظلمة ومليئة بالخطوات التي تطفئ على الاشياء النفرة الخضراء التي تساعد على خداعنا ، في حين تطفئ الرؤية الظاهرية للاشياء بعض العمومية على منظار الشاعر او الرسام او اي شخص اخر .

واذا اردنا بعد هذا ان نعرف الى اي جنس ادبي تنتمي الفتيان فانا نجد انها اقرب شيئا بالشعر او المقامات منها بالرواية ، فـ .. اننا نجد بطلها مسلما الا انه لا يؤثر فينا بصفة خاصة ، ولقد قال سارتر في كتابه (الكينونة والعدم) « ان التامل الباطني الخالص لا يساعد وحده على كشف الشخصية » . لهذا فانا نجد ان روكانتان قد صور بطريقة مقلدة داخل الطار من الغرور العادي والشغف الانساني ، بحيث جعله هذا اكثر قربا من اللالون . فحتى معاناته لا تحركنا ، ذلك لانه في اطار هذه المعاناة التجريدية لا يستطيع ان يمس الجزء الحساس من نفوسنا . فصلاية الفتيان ولونها يكمنان في رفضنا للتطرف في طهرانية روكانتان للاشمورية عند احساسه بالاشياء المحيطة به . ذلك ان البطل الذي يبلغ هذا الحد من الطهرانية الشغافة في عالم لا معقول ، يذكرنا بأعمال كافكا . غير ان الفتيان لا يمكن اعتبارها رواية ميتافيزيقية مثل « القلعة » رغم كل طهرانية روكانتان وشغافته هذه . كما ان لا معقول سارتر يختلف عن لا معقول كافكا . ان (K) (١٠) بكل كافكا ليس ميتافيزيقيا بشخصه ، اذ ان اعماله تبدو لا معقولة في حين ان تفكيره ليس تحليليا كلامعقولة عاله ، ان بطل كافكا يبدو ميتافيزيقيا من خلال وضعه في العالم ، بينما نجد بطل الفتيان متاملا تحليليا ، الا الفتيان عموما ليست تصورا ميتافيزيقيا لازمة الانسان المعاصر ، وليست اكثر من تحليل فلسفي يهدف الى دفننا قسرا داخل عالم من التصور الميتافيزيقي ، وهذه الانعكاسات المناسبة لوعي الشخصية الفلسفية الخصوصي ، هي التي تميز الفتيان عن غيرها من الروايات الاخرى التي لا يساوي ما فيها من فكر مثقال ذرة من تجاربنا او من طبيعة احساسنا الظاهري بالاشياء . لهذا بيت (فرجينيا وولف) احساسنا الكسول بالزمن ، كما اخبرنا (بـوست) عما يمكن ان نتجنبه من حضور الاشياء المحبوبة ، خلال السلبية التي اظهرها اخيرا ، في حين حشد (جويس) ادق التفاصيل حتى انه ليستحيل العثور على قصة له تخلو منها .

فبينما تشبث K بطل كافكا بيقينية الايمان في وجود احساس طيب جديد في عملنا العادي وخلال اتصالاتنا الانسانية ذلك ان كافكا يشحن عاله دائما بالدلائل التي تشعر بطله بالانتماء بحضوره وبمرافقته لامله الى الابد ، نجد ان بطل سارتر رغم وفيه واستنارته

(١٠) ان (K) هو بطل فرانز كافكا - ذلك الغراب التشيكوي الذي كتب كافة قصصه بالالمانية - الاثير ، انه رمز الانسان المعاصر المقلوب بلا رحمة في هذا الكون الكبير حيث حاصرته عبثية العالم ولا معقولته . ان (Joseph K) هو بطل المحاكمة (The Trial) وهو بطل القلعة The Castle وهو بطل كافكا عموما رغم انه يحمل اسما اخر في بعض الاحيان مثل جريجسور سامسا كما في السخ (The Metamorphosis) ولكنه بطل دائما هذا الكائن المقلوب فسي دروب ضاربة لا تطلع عليها شمس « الترجمة » .

(الترجمة)

سلسلة المسرحيات العالمية

سلسلة جديدة تقدم فيها دار الاداب مجموعة رائعة من اشهر المسرحيات العالمية التي وضعها كبار كُتّاب المسرح

صدر منها :

١ - البغي الفاضلة وموتى بلا قبور

بقلم جان بول سارتر
ترجمة الدكتور سهيل ادريس والحامي جلال مطرجي
الثنى ٢٠٠ ق.ل

٢ - ماريانا

تأليف فديريكو غارسيا لوركا
ترجمة شاكر مصطفى

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٣ - هيروشيما حبيبي

تأليف مرغريت دورا
ترجمة الدكتور سهيل ادريس

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٤ - لكل حقيقته

تأليف لويجي بيراندلو
ترجمة جورج طرايشي

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٥ - تمت اللعبة

تأليف جان بول سارتر
ترجمة مجاهد ع. مجاهد

الثنى ٢٠٠ ق.ل

منشورات دار الاداب - بيروت

لا يستطيع ان يبحث عن احاسيس جديدة في مكان اخر غير ذلك الذي عرفه او اقام فيه ، رغم وجود هذه الاحاسيس بوضوح في مكان اخر الا ان طهرانية روكانتان ، ونقاءه - هي في زعمه - التي ستخلصه من العيشية . ولقد وعد روكانتان بالظهور في الوقت المناسب حتى يصبح فيلسوف المازق ، بينما (K) كون مازقه داخل كل انسان ، مما يجعلنا نسلم بمنطقته وكأنها منطقتنا نحن .

ان مشاكل روكانتان ليست هي مشاكل الانسان العادية بحال ذلك لانه ميتافيزيقي عضال بطبيعته ويعيش كلية بلا اية علاقات انسانية غير ان سارتر - فيما اعتقد - قصد ان يقدم لنا هنا تصورا للموقف الانساني بصفة عامة ، فاذا كان ذلك هدفه فعلا ، فليس ثمة شك في انه نجح في ان يوضح التركيب الخاص لمفهومه عن هذا الموقف ، فالفيثيان هي اسطورة سارتر الفلسفية - لماذا ؟ . هكذا يسأل جابريل مارسيل ذلك لان حشد المواقف العرضية بهذه الفزارة يشعرون بالفيثيان اكثر مما يشعرون بالمظلمة ، وهنا ينبغي لنا ان نسأل . . ان ما هو الرمز الاساسي في هذه الرواية وما هو تفسيره ؟ . وبالعودة الى الفصل المسمى ، حالة اظهار النوع في كتابه (الكينونة والعدم) سنجد ان سارتر يناقش في هذا الفصل سحر اللزوجة التي يعفها باتها ذات وجود نوعي مستقل وبلا وسيط ، وهذا هو احد المفاتيح الرئيسية لتصوره للانواع وفهمه لكيونتها وسلوكها ومقاصدها . ان هذه الاشياء تواجهنا منذ البداية لانها تخمننا كاي تصور للشعور ولشكل الامتلاك ، ذلك ان مقارنة العقل باللزوجة تظهر لاحاسيسنا كم من المرافقة تختفي خلف هذه الافكار . فمواجهتنا للزوجة واستمتاعنا باكتشافها وملء تجاوبها لا يكون عموما لنفس السبب الذي بينه (فرويد) ولكن لرغبنا في فهم نوعية هذه الفصائل احيانا .

وقد كشف روكانتان عن موقفه الانساني خلال طريقه الانساني المختزل ، انه توفقه لاتباع الطريق النموذجي الذي وضعه سارتر في (الكينونة والعدم) كخلفية تخطيطية لكل محاولاته ، ذلك انه لم يكس نفسه باي شكل كانسان عادي . . لم يكسها حمائيا . . او جنسيا او سياسيا ، او عقائديا ، لم يكس عري وجوده باي شيء من هذا ومن هنا كان الشكل الجمالي الذي انبث عليه في النهاية طريقة الحل التخطيطي الذي هو اكثر الحلول المعنوية استحالة حيث يترك نموذجنا دون اي تغيير جوهري شكلا فاشلا . ومع هذا فلم يكن روكانتان غريبا حتى النهاية ، في تصوراتنا لان اي شكل من اشكال الاجتهاد الانساني كان كافيا لان يمكنه من ادراك ذلك كلية ، حيث الشر - كما يقول سارتر في كتابه « الادب » - لا صلة له بالانسان ولا بعالمه الفكري ، وهذه الحقيقة هي الفكرة الوحيدة التي اكدها روكانتان كشخص مستدير وهي الفضيلة الوحيدة التي حققتها « الفيثيان » مبيئة النموذج المعاري للوجود الانساني ، منيرة بدرجة من الوعي الفلسفي ذلك الكشف العقيم للمصير الغريب الذي تلاقيه عادة خططنا الفاضلة .

اذن فما الذي فعله سارتر ليساعدنا على فهم خرافته تلك ؟ لقد فشل بصراحة في حله الجمالي ، وليس هذا فقط ، بل انفس روكانتان في ملاحظاته باشمزاز لصلابة التقاليد البرجوازية ، لا ندري لماذا الا ان الاشراف النقية التي بعثها فيه ذلك الاله الصغير قد منحته حضورا دائما ، يجعله قادرا على تخيل النهاية الحقيقية له . كما برهن هذا اللاعقلي ، اللا وجودي على سلبية المناقشة ضد الراسمالية او بمعنى اكثر عمومية ضد الفلسفة الادائية والبيروقراطية التي لا يمكن ان تساعد الفرد في حالة التصاقه بها على تكوين شخصية مذهبية مستقلة ابسدا .

وعلى هذا فان الفهم الكامل « للفيثيان » هو الذي سيساعدنا على النظر في اعمال سارة الاخرى ، ذلك لان هذه الرواية هي العرضي المستثير لكافة افكار سارتر ورائته التي نشرها على امتداد اعماله الاخرى .

ترجمة : صبري حافظ

القاهرة

نقاش حول «رواية»

فن الرواية يظل ابدا موضوع نقاش ، لانه فن حي ابداء والمظهر الذي يتخذه اليوم تحت ريشة بعض الكتاب يدفع احيانا الى التنبؤ له بالانحطاط ، و احيانا اخرى الى توقع تجديد كامل له ، في حين يواصل روائيون عديدون ذوو مواهب ثابتة طريقهم على الدروب التقليدية الكبرى . وقد دعا اندريه بورين A. Bourin خمسة روائيين مختلفي النزعات ليناقشوا موضوع الرواية ، رغبة بان يسجل شهادة الفريقين في الموفسوس ، وهم نانالي ساروت N. Sarraute وميشال دو سان بيار M. De Saint Pierre وكلود سيمون C. Simon وجان هوفرون J. Hougron وجان رينه هوفونان J. R. Huguenin وتنتشر « الاداب » فيما يلي هذا النقاش الهام مترجما عن الفرنسية .

اندريه بورين - الا تريد نانالي ساروت ان تعطينا رؤيتها الخاصة للمصالح ؟

نانالي ساروت - يبدو لي ان الاخلاقية ، كالجمال وكالشعر ، انما هي شيء يأتي بالاضافة . ويخيل الي ان الروائيين لا يسمعون الى بلوغها وهم يكتبون . اذا تمكن الروائي من اختراق المظاهر ، فلا بد ان يبلغ بالضرورة شيئا ما نقيًا ، حرا ، ولكن ليس في البدء من غاية اخلاقية . اندريه بورين - وماذا هناك في البدء ؟

نانالي ساروت - سمي وجهد لاخترق المظاهر واكتشاف شيء مجهول ... وعلى اي حال ، امتلاك هذا الوهم ... جان رينه هوفونان - انا موافق .

كلود سيمون - نقاط الانطلاق ... عندي هي نقل الرؤية الذاتية للعالم التي استطلعت ان احصل عليها . غير انه يتضح ، على نحو يدعو الى الفضول حقا ، اننا حين ننطلق قائلين : « سنحاول التعبير عن كذا وكذا : « ترجمة » هذا الامر ، او ذاك ، يتولد من اللغة نفسها ، من مادة للبناء ، شيء يفاجئنا ، شيء لم يسبق لنا ان فكرنا بصنعه . يخيل الي ان الكتاب يصنع على مستوى الكتابة ، على مستوى اللغة . ان اللغة ليست هي وسيلة وحسب ، بل هي محرك . انها هي ايضا خالقة . ميشال دوسان بيار - ان عندي مفهومًا مخالفًا كل المخالفة . ان الرواية في رأيي هي خلق الحياة . وانا مختلف تماما مع بول بورجيه الذي كان يجلس الى الطاولة ويقول : « هذا ما افكره ، انا بورجيه ، عن « التلميذ » وعن معنى الموت الخ ... » .

كلود سيمون - ليست القضية في نظري قضية افكار ، انما قضية احساس .

م. دوسان بيار - كان بوسع بورجيه ، لو كان معنا ، ان يذهب الى ان القضية هي في وقت واحد قضية افكاره الخاصة واحاسيسه الخاصة . غير ان الروائي في نظري هو على عكس ذلك شخص يطلق في الزمان والمكان شخصا يملكون حرية كاملة تجاه خالقهم . وانما هم بهذا الشكل موجودون ، شأن الجنس البشري الذي لا يوجد الا لانه حر بالنسبة الى الرب .

جان هوفرون - انك تطلق شخصوك ، ولكن من اين ياتون ؟

م. دو سان بيار - الحق اني اومن بالسر والخفاء والمجازة . ان احدا لم يستطع قط ان يعطيني مفتاح الخلق الروائي . انك تلاحظ فجأة ، بفضل منطق داخلي ليس هو منطقك ، ان شخصا يصنع بحماسة خطابا من ثلاث صفحات ، خطابا قد فكرت فيه اثنت وكتبته ، وان لم تكن على وفاق معه ، خطابا يملك مع ذلك حرارة ما ، بلافة ما ، معنى ما ... هوذا سر فننا ومهنتنا !

جان زينه هوفونان - ان ما يدعى بترك الابطال يتكلمون بحسرية يعني بلوغ حالة ما يطلق فيها الروائي اشياء لا تزال مجهولة لديه ولكنها مع ذلك صادرة عنه .

م. دوسان بيار - هذا مفهوم فرويدي للرواية ، ولست اقره .

اندريه بورين - انتم هنا خمسة روائيين ذوي نزعات مختلفة ، ويستظل اثنان منكم راية « الرواية الجديدة » وهي تسمية قابلة للنقاش في الحقيقة ... ولكن يبدو مع ذلك ان هذه « الرواية الجديدة » تشكل نوعا من « الدولة » داخل دولة الرواية . غير انكم جميعا ورتة ثقافة واحدة ، ولكم تكوين ادبي يكاد يكون متشابها ، وانتم في نظر القاريء اشخاص يروون ، بعد كل حساب ، حكاية . تروونها بشكل مختلف ، بلا شك ، ولكنكم تروون جميعا حكاية .

وعلى هذا ، ففي اية لحظة يتم الافتراق الذي يباعد فيما بينكم ؟ وما السبب في ان كلامكم لا يقدم لنا بعد الشيء نفسه تحت اسم « رواية » ؟ اكون القضية هي قضية تكتيك فحسب ؟ اكون قضية ايدولوجية ؟ اتقررون موافقتكم بالاضافة الى الغاية ؟

ان هذا هو ما اود ان نحاول القاء الضوء عليه هنا . انكم جميعا روائيين ، ليست الحقوق والواجبات التي تقرأونها لانفسكم متشابهة ؟ كلود سيمون - انا لا اطرح على نفسي قضايا بمبارات اخلاقية . فلقد تحدثت عن حقوق وواجبات . اما انا ، فان قضية الرواية لا تظهر لي قط من هذه الزاوية ، وكذلك قضية الفن اجمالا . واعتقد ان « ايلي فور » E. Faure هو الذي قال ان الاخلاقية لا تقوم ابدا على حطام الفن .

ميشال دو سان بيار - ان هذا خطأ كلي ، ومع ذلك فاني اوافقك على ضرورة فصل الفن عن الاخلاق . ان ميدانيهما متميزان ، وليس بالامكان جمعهما .

جان رينه هوفونان - انني لا اوافق ايا منكم . ويخيل الي ، بالفعل ، ان الرواية تفترض ، على العكس ، اخلاقية ما ، لانها تفترض ميتافيزيقية ما . ان كل رواية هي مشروع معرفة ، جهد لمحاولة نقل رؤيتنا الخاصة عن العالم . فهي اذن ميتافيزيقية ، ومن يقل ميتافيزيقية يقل بالضرورة اخلاقية ، لان هذه الرؤية تستلزم تصورا للخير والشر ، لليقين وللشك ، وتستلزم اقارارا ورفضا . من هنا كان جميع الروائيين الكبار اخلاقيين على نحو ما .

م. دوسان بيار - ان هذا لا يبدو لي مؤكدا على الانطلاق . وينبغي وضع لائحة لمن يمكن ان نسميهم روائيين كبارا . ما رايبك انت ، يا هوفرون ؟

جان هوفرون - انني افكر بدستوفسكي : لقد كان مؤمنا ...

م. دون سان بيار - ولكنه ابعد الناس عن ان يكون اخلاقيا !

جان هوفرون - كلما اراد ان يدافع عن وجهة نظر ، دافع عن وجهة النظر المعاكسة .

م. دون سان بيار - ان الروائي يتحرر بالاختلاق ، انسه يطلق مخلوقات لا يستطيع ان يكون ضامنا لها . ان شخصنا يتكسبون الحياة ، أي الحرية ، حرية هي صورة لحرية مخلوقات الله ، من اجل هذا لا نستطيع ان نقدم رؤيتنا للعالم في الرواية . اننا نقدمها في الدراسة . اما الرواية ، فهي رؤية عالم الآخرين .



جان رينه هوغرون



ميشال دون سان بيار



كلود سيمون - ترك المعنى .

ميشال دوسان بيار - انني احتج هنا غاية الاحتجاج . انا لا افضى من شأن الرواية الجديدة ، ولا من شأن الفن التجريدي . ولكن ما اراه هاماجدا ان الآثار العظيمة ما تزال تصدر ، وان الانهار الكبيرة ما تزال تجري نحو البحر نفسه . ليس هناك من جديد .. لم يخترع شيء ، على الاطلاق . ثم انكم لستم انتم الذين عمدتم رواياتكم : روايات جديدة . ان ما يدعى بهذا الاسم هو احد فروع فننا جميعا ، انه شيء قد أعلن من قبل ، بل قد كتب منذ مئات السنين .

كلود سيمون - بكل تأكيد . اننا لا نفعل الا ان نستمر ..

ميشال دوسان بيار - لقد خلقتم شيئا يضرب جماع المنافسة ، اما نحن فنخلق شيئا يحرك بالدافع نفسه .

كلود سيمون - اوه حتما .

نانالي ساروت - حتما .

ميشال دوسان بيار - هناك من لا يقر ذلك . ان اندريه بريسون يقول لكم مثلا « حين تنتهي من جميع الذين ما يزالون يقارنوننا بهم .. ان هذا يلقي بكل شيء عرض الحائط . كل شيء اخر قد مات اما اننا فاعتقد ان ميدان الاداب والفنون ترويه جميع الانهار معا ، ولهذا اهمية كبيرة عندي ، لانه ينبغي الا نستبعد شيئا على الاطلاق ، لا شك لفسن ولا شكل فكرة ولا اي شكل اخر .

اندريه بورين - هل تشاطره الرأي ، يا جان هوغرون ، في هذه « التحيرية » ؟

جان هوغرون - انا اروي حكايات . ان لي مفهوما ليقول انه قد تجاوز ، انا اروي حكاية ، ارى أشياء ..

ميشال دوسان بيار - ولكن لا ، ان هذا لم يتجاوز !

جان هوغرون - انني انطلق من الانفعالات ، والانفعالات تهمني ، لا الابطال . انا اقرأ الرواية الجديدة ، ولا يزعجني فن «البلاتيناريوم» (1) على الاطلاق ، انني اجد فيه شيئا قريبا مني ، ولكنه اقوى كثيرا ، غير ان بوسمي مع ذلك ان اعبر عنه اذا سلك هذا الطريق . ولكن هذا لن يكون طبيعيا لي . ولهذا ابقى متشبها بحكاياتي . ربما كان ذلك يمزى الى طراز من الحياة ، الى تنقلات هائلة ، الى تصعيد عبر اوساط اجتماعية مختلفة . بيد انني مثل ميشال دوسان بيار ، لا أنجح في اقامة التمييز الذي تتحدث عنه الرواية الجديدة ، واحاول ان احده .

ميشال دوسان بيار - ان هوغرون يحاول ان يحدد الرواية الجديدة لاسباب لا يستطيع هو نفسه ان يفصح عنها .. ذلك لان عمله الادبي هو نفسه من الرواية الجديدة . ان في سلسلته « الاسيوية » شيئا أجده

جان هوغرون - انني انضم الى مفهوم هوغرون . نحن نكتشفون نحن نكتب اجزاء من انفسنا كانت عند البدء مقنعة على نحو ما . اننسي لا اومن بالخيال ، ولا بذلك التدخل الذي له جانب الهي ، والذي يقايني قلبا ، لهذا السبب بالذات .

كلود سيمون - انا لا افر هذا التمييز الذي يتبناه كل من هوغرون وهوغرون وميشال دوسان بيار بين المضمون والشكل . بين المضمون والبناء .. ويخيل الي ان الشئيين كليهما شيء واحد ، او على الاقل ليس ثمة من محتوى بلا بناء والعكس بالعكس . ان احدهما يخرج من الآخر . انهما مرتبطان ارتباطا صميميا فيما بينهما . وليست القضية بالنسبة لي ان اضع في قالب انيق افكارا او احاسيس . خطرت لي فرحت أبحث لها عن ابناء ، عن زجاجة اذا شتم .. لا ، بل ان هذا البناء بفرز محتواه او بالعكس حتى لا يكونا في اخر المطاف الاشياء واحدا .

نانالي ساروت - لا استطع ان اقول الا شيئا واحدا ، هو اننسي متفقة مع كلود سيمون . يخيل الي ان الشكل هو الحركة التي بها يحيا المضمون . واذن ، فان هذه الحركة عمل خلاق .

جان رينه هوغرون - اود ان اقول كلمة . لقد حاولت الرواية الجديدة التي تمثلونها ان تحدد نفسها ، ارادت ان تحدد نفسها بهذا القانون بالذات : لا شكل بلا مضمون ، ولا مضمون بلا شكل . ولكن يخيل الي ان هذا امر يديهي تماما وانه لم يكف قط عن ان يوجد فسي الادب . ولا اعتقد ان راسين قد انكروا ، بل ان فلوير قد اكده الفمرة . كلود سيمون - ان فلوير « حالة » هامة جدا لانه في رأيي يؤرخ نوعا من الافتراق ، من التغيير الكامل في الادب الروائي : هو نهاية الرواية ذات الفكرة ، الرواية الاخلاقية التي تحمل تفسيرا للعالم وحلا غائبا . ان مدام بوفاري تموت على نحو قطع ، ولكننا نعلم ان هذا ليس له أي معنى اخلاقي ، ذي مفزى . فقد كان يمكنها ، ككثير من النساء الاخريات اللواتي خدعن ازواجهن ، ان تموت مروتية وسعيدة جدا ، أليس كذلك ؟

واذن ، فان هناك ابتداء من فلوير تيارين قد افترقا بوضوح . لقد قال فلوير : « ما أشد ما تفجرتني قصة اولئك الابطال ، وتلك الحكمة .. ان مدام بوفاري هي انا ... » لقد قالها مرات .

ميشال دوسان بيار - حقا ، كنت انتظر ان تصل الى عبارة « ان مدام بوفاري هي انا ... » هل قرأت مراسلات فلوير ؟ ان فلوير يظهر فيها غير متفق البتة مع هذه العبارة ، على الاطلاق ! لقد كان فلوير يؤمن حقا بخلق « حياة تلقائية » ، وهذه العبارة بالذات واردة في مراسلاته .

كلود سيمون - غير انه قد قال : « ان كل ما اردت ان افعله شيء رمادي ، رمادية العفونة .. » .

ميشال دوسان بيار - اننا غير متفاهمين ! فان ما ناقشه عبارة : « مدام بوفاري هي انا ... » .

كلود سيمون - ان ما اقصد هو ان نقطة الانطلاق هي دائما ذاتية . ان تصوير العالم كما رأيناه ، لا كما يمكن لاله ان يراه ، هو محاولة لامتلاكه ، ولانتهامه . ويشعر من يقرأ فلوير بنوع من السمار . ميشال دوسان بيار - حسنا ! ان فلوير . هو اذن احد كبار اجدادك ! وبالفعل ، اعتقد ان الامر اشد تعقيدا من ذلك ، لان فلوير قد شرح في مراسلاته ، غير مرة ، ما كان يعنيه بقوله « مدام بوفاري هي انا » . فمن المؤكد ان الكلمة نكتة ، وليست هي جعرا بعقيدة روائية . نانالي ساروت - يبدو لي ان في الرواية الجديدة نوعا من التحويل لمرکز الثقل . فان الاشخاص والحكمة تهمننا اقل من ذي قبل .

جان رينه هوغرون - ما هو مركز الاهتمام الجديد في نظرك ؟

نانالي ساروت - مادة ما ، نظام للاحاسيس التي هي من التعقيد بحيث تتجاوز البطل ان هذه المادة نفسها قد تغيرت . لقد حدث نوع من الثورة في مطلع هذا القرن .

كلود سيمون - لقد ترك الموضوع ، كما حدث في الرسم .

ميشال دوسان بيار - انه لم يترك على الاطلاق .

لنفسه . والحق انه ليس ممنوعا على الكاتب ان يتساءل كيف تم له ان يفعل ما فعل .

ميشال دوسان بيار - لست متفقا معك كل الاتفاق . ان القضية تصبح قابلة للتقد بمقدار ما يريد الكاتب ان يطبقها على الفن الروائي بصورة عامة .

كلود سيمون - ليس فينا من يريد تطبيق ذلك بصورة عامة . ميشال دوسان بيار - ان تبعية ذلك تقع اذن على بعض النقاد . كلود سيمون - احد الاعتراضات الشائعة لدى النقاد قولهم : « لا ندري ما الذي قصد اليه فلان الروائي ، ولا نفهم الرسالة التي اراد ان يحملها لنا ... » . والقضية الان لا تخلو من غرابة ، لاننا نشهد في السينما نوعا من كاريكاتور الرواية في تصريحات المخرجين . ان انطوني مثلا يصرح بصدد كل فيلم من افلامه : « لقد اردت ان اثبت ان ... اردت ان اعرض فكرة ان ... » في حين انه ليس لدي شخصيا اية نظرية اريد عرضها .

اندرية بورين - هل يزعجك النقاد ؟

كلود سيمون - لا ، والواقع انهم كانوا جميعا لطفاء معي ، ولكنني اندش حين اقرأ بلا انقطاع ، بصدد كتاب آخرين ، الحجة الخالدة : « اننا لا نفهم جيدا ماذا تقصد هذه الرواية ، وما هو المفز الذي يحمله هذا الكتاب ... »

جان رينه هوغونان - بمقدار ما اقر الرواية الجديدة حين تقول ان الشكل والمضمون غير متميزين ، أخالفها حين تقول ان الكيف واللاماذا مختلفان . فبمجرد ان يكون هناك كيف ذاتية ، هناك لاماذا . يخيل الي ان « البلايناريوم » مثلا تحوي ميتافيزيقية ، ولو لم يرض ذلك نانالي ساروت .

كلود سيمون - لقد قيل مثل ذلك بصدد كتبي ايضا . هذا ممكن . ولكن هذا يعيدنا الى قول بارت : ان الكيف يفضي الى اللاماذا ، او انه بالاحرى يتضمن اللاماذا .

ميشال دوسان بيار - هذا الاصرار على ترديد عبارة : « ايقرسالة تحملها لنا الرواية ، ما الذي قصدت اليه ... » كنا جميعا ضحايا له . فمثلا استقبل النقاد استقبالا حسنا روايتي « همسات الشيطان » و « الاسترطابيون الجدد » ، ولكن بعض المقالات عن هذه الرواية او تلك التي كانت تنتهي بعلامة استفهام ، بينما لم افكر ، مبدئيا ، باني اردت ان احمل روايتي رسالة ما . انني في ذلك مثل هوغرونان ، مثلك انت يا كلود سيمون ، مثل هوغونان . فرواية « الشاطيء المتوحش » اذا سئل مؤلفها عن غايتها الصميقة ، واذا شاء الناقد ان يبحث عن الوان الـ « كيف » و « اللاماذا » فيها ...

جان رينه هوغونان - لو كنت انا اعرفها ، لما استمرت في الكتابة . ميشال دوسان بيار - جواب عظيم . مرحي .

اندرية بورين - انني اجدكم اجمالا اكثر اتفاقا مما كنت اظن . ولكن لنواصل .

جان رينه هوغونان - اجل ، ذلك ان هناك امرا هاما ، هو ان الرواية الجديدة تتفرد برفض الكلمات المجردة ، وهو في الحقيقة الشيء الوحيد الذي بكسبها شخصية محددة جدا . وهذا التفرد صادر عن ان الكلمات المجردة قد بلغت من الاستعمال وان معانيها قد تغيرت تغيرا فظيحا . فخذ مثلا كلمتين مثل « حب » و « شرف » ، لقد تلبستا حقائق مختلفة جدا حتى اننا نشعر نحوهما بحذر شديد ولا نستطيع بعد ان نستعملهما . اننا نؤثر حنائق محسوسة لم تنمير . فالطولة هي دائما طائلة . وهذا الادراك قد قلب جيلا بكامله .

ميشال دوسان بيار - لست موافقا بطلان من الاحوال . « حب » « شرف » .. كفى ! انها كلمات لا تبلى ! فما هذه الحكاية ؟

جان رينه هوغونان - اذا كنت ...

ميشال دوسان بيار - طبعاً ! ان كلمة « شرف » مثلا كلمسة كف التساؤل حولها لان لها ثغلا وصلابة مؤعجين ، ولكننا لم نستنفد محتواها ، ويلزمنا لذلك وقت طويل !



جان هوغرون



كلود سيمون

جديدا مئة بالمئة ، يخالطه غالبا ما اسميه بـ « النزعة الانسانية الجديدة » وما يقدفنا باستقامة ، في بعض اللحظات ، نحو العلم التوهم ، مثلا .

جان هوغرون - اود ان اقول ببساطة اني احب كثيرا مؤلفي الرواية الجديدة وبصورة خاصة نانالي ساروت وكلود سيمون ، ولكن مع الاسف ، اعتقد اني ساذعهم ، لاني ارى خصوصا انهم يخلقون ابطالا .

اندرية بورين ، اجرو على القول انك ، يا جان رينه هوغونان ، قد دخلت الحلبة الادبية بعد الآخرين المشاركين في هذه الندوة بسنوات عديدة . كانوا قد اتخذوا مواقفهم قبلك . واود ان اسالك اذا كان تعارضهم واختلافهم قد جعلك تتردد في اختيار الطريق الذي تتبعه ، اتراهم قد خلفوا الحيرة لديك والقلق على الاقل ؟

جان رينه هوغونان - لم اواجه هذه القضية ، فلم تكن هناك مشكلة . لقد بدأت الكتابة وانا يافع جدا ، وقد كنت دائما مدفوعا برغبة جوهرية في اختراع ابطال من غير ان اقصد حقا خلقهم بصورة اعتباطية اكثر مما ينبغي ، على غرار بطل الرواية الكلاسيكي ، بل بقسط اكبر من الحرية . انني لم اتساءل قط اذا كان علي ان ادخل هذه المدرسة او تلك . ثم انني اعتقد ان الغناب ليس ذنب الرواية الجديدة اذا ظهرت نظامية الى هذا الحد .

نانالي ساروت - ان هذا المصطلح « الرواية الجديدة » انما فرضه النقد .

كلود سيمون - ان جهدي كله مركز على « كيف » الاشياء ، لا على « لاماذا » . وربما كان سبب ذلك بكل بساطة اني سامي التمييز ... جان هوغرون - انها سذاجة كبيرة التساؤل عن الـ « لاماذا » . كلود سيمون - يشغلني الـ « كيف » بكل بساطة ، كيف هي الاشياء ، وكيف ننقلها . وقد قال رولان بارت في مقال حديث له ، وكان على حق ، ان الكاتب اذ يطرح سؤال الـ « كيف » وحده ، انما يطرح في الوقت نفسه سؤال الـ « لاماذا » . وربما كان ما يميزنا يكمن هنا .

ميشال دوسان بيار - انك تدافع عن دعوى مفرضة . فالامسيران يسيران معا ، ويبدو لي ان المرء يقع في جدليات لستم انتم مسؤولين عنها حقا ، ولكن آخرين مسؤولون عنها ، لانهم ارادوا ان يقيموا نظريات وبيانات ادبية . وانا ارى ذلك ردينا جدا .

كلود سيمون - لم يصدر احد منا اي بيان ادبي ...

ميشال دوسان بيار - لست انتم ، بل آخرون .

كلود سيمون - كل ما فعلته نانالي ساروت انها درست مهنتها ككاتبه ، والان روب غريبه قد كتب هو ايضا ، كما كان يقول ، ليفي نفسه

جان رينه هوغونان - لم نستغفد محتواهسا،
ولكننا نحن لا نعطيهما بعد ..

ميشال دوسان بيار - انني اوقفك على الفور .
من ، نحن ؟ ان كلمة شرف في رايك جوهرية ، فحولها
يدور ابطالي ويدورون ، كما تدور المصافير حول
شجرة . هذه الكلمة « شرف » قائمة في وسط
المشاهد التي اصورها . انني احط عليها ، واطير ثم
أعود اليها . اما ان تأتي فتقول لي ان كلمة شرف هي
الآن لا ادري ماذا .. كيف كنت تقول ؟

جان رينه هوغونان - كنت اقول انها تتلبس الآن
حقائق اشد تعقيدا مما كانت في القرن السابع
عشر ، حين كان راسين يستعمل هذه الكلمات
« شرف » ، « فضيلة » ، « مجد » كان مفهوما جدا
ما الذي يقصده . كانوا يصيبون الراحة في الكلمات
المجردة ، في ان كلمة مثل « حب » هي اليوم على غاية
التعقيد .

ميشال دوسان بيار - كانت كلمة « شرف » في
ذلك الحين لا تقل تعقيدا عما هي الآن . وهذا ما يلاحظ بالاطلاع على ما
كتبه اصحاب المذكرات . واذن ، فلم يتغير شيء . انكون حقا قد تطورنا
الى حد ان ظاهراتنا الانسانية أصبحت تبعد هذه الكلمات ؟
جان رينه هوغونان - يجب اعادة تعريفها . لقد كانت محددة كل
التحديد في القرن السابع عشر ..

ميشال دوسان بيار - هذا غير صحيح على الإطلاق .
اندرية بورين - أليس الاصح ان الناس هم الذين تغيروا ؟ ففلان
الكاتب اليوم ، اكان يكون في الماضي كما هو الآن ؟
جان هوغرون - لا أظن انني لو كنت اكتب منذ قرنين ، لكان وضعي
مختلفا .

اندرية بورين - ألا تعتقد انك متضامن مع العصر الذي تعيش فيه؟
جان هوغرون - لا .

اندرية بورين - وانت يا نانالي ساروت ، أنتستطيعين ان تجيبي ،
كهوغرون ، بانك لست متضامنة مع العصر الذي تعيشين فيه ؟
نانالي ساروت - لقد غير الكتاب الذين جاءوا قبلنا المادة الروائية .
فانني حين اقرا الآن فلوير ، لا اقراه طبعاً كما كان يقرأه معاصروه .
جان هوغرون - وما الذي يغيره هذا ؟
نانالي ساروت - انني لا اهتم بأبطاله ، انا لا اهتم مثلاً بشخص
مدام بوفاري .

ميشال سان بير - ليست الرواية هي التي تتطور ، بل نحن الذين
نتطور ..

اندرية بورين - لنعد ، اذا شئتم ، الى قضية اللغة . لقد كان
جان رينه هوغونان ، يذهب ، خلافا لميشال دوسان بير ، الى ان
الكلمات ، او بعضها على الاقل ، ينتهي بها الامر الى ان تبلى . اتوافقين
على ذلك ، يا نانالي ساروت ؟

نانالي ساروت - ان كل ما قرأناه يدل في الواقع على ان كلمة
« حب » مثلا تمثل كثيراً من الاشياء حتى يتنا لا نعرف ما الذي تعنيه .
ميشال دوسان بير - انها تمثل في عهد تجربة ما ، في عهد النفج ،
اكثر مما تمثل في عهد المراهقة ، ولكنني اعتقد ان الاعزاء الذين سبقونا
كان شأنهم مثل هذا ، هم ايضا .

نانالي ساروت - ولكن لا تأخذ كلمة « حب » ، بل خذ كلمة
« غير » ، فيخيل الي انه لو لم يوجد بروسست لما كان لها المعنى نفسه ..

جان هوغرون - انني هنا غير موافق البتة .

ميشال دوسان بير - على الإطلاق . ان غير بروسست تحمل المعنى
نفسه الذي تحمله غير مدام دولافايت ..

نانالي ساروت - اذا اختصرتها ، فاما تحتفظ منها بصورة
اجمالية . ولكن أعد قراءة بروسست ، وتأمل ما في غيرته ، الحق انه ليس



نانالي ساروت

فيها شيء الا من عنده ... اذا قلت الفيرة ببساطة،
نسيت كل ما تشمله هذه الكلمة .

جان هوغرون - افكر بمفهوم لدى بروسست . انه
مفهوم معشر معجب ، ولكنني حين اكتب لا افهم
كيف يستطيع هذا المفهوم ان يتواصل بما افعله .

نانالي ساروت - أتجرؤ على استعمال كلمة
« غير » على هذا النحو ؟ اما انا ، فلا أجرو ، ان
ذلك لا يخطر في بالي . نان جميع مفاهيم هذه
الكلمات ، غير ، حب ، كراهية ، قد أصبحت على
غاية من التعقيد .

ميشال دوسان بير - أنتعقدين اننا مدينون
بهذا لبروست فقط ؟

نانالي ساروت - اننا مدينون به للعالم الذي
نعيش فيه .

جان هوغرون - لا بد ان هذا فظيع ، عائق كهذا
في سبيل الكتابة .

نانالي ساروت - ولكنه ليس عائقا .

ميشال دوسان بير - اما انا - فاصرح بانني لا اعترف لاحد بالحق
بان يمنعي من استعمال كلمة او استخدامها . ولن اقبل ابدا عائفا كهذا .
نانالي ساروت - اؤكد لك مرة اخرى انه ليس عائفا .

ميشال دوسان بير - لقد قلت : « انني لا أجرو ... »
نانالي ساروت - لا أجرو لان هذه الكلمات لا تعبر عن احساسيني
.. من اجل هذا اقول اني لا أجرو .

جان رينه هوغونان - بل هذا عكس العائق . فمعد اللحظة التي
توغيين فيها بكتابة : « كان يفار » تصبحين أسيرة صيغة ما .

كلود سيمون - هذا الاحساس سيكون شديداً الايجاز بالنسبة
لتعقيد ما توجيه الفيرة لنانالي ساروت . فكتابة عبارة « كان يفار »
تبدو لها شيئا تقريبا الى حد بعيد .

ميشال دوسان بير - لقد صور بروسست الوانا من الابريانت
الحقيقية ، ولكنني لا اعتقد انه اصاف أي شيء الى راسين فيما يخص
معنى الفيرة .

جان هوغرون - بلى ، بلى ، بلى ...

جان رينه هوغونان - فارق ، يا ميشال دوسان بير ، مسرحية
لسوفوكل بروايات بروسست ، وادرس كل ما يفصل بينهما ، وسترى
انه تطور مستمر في الادب ، وانا لا اطلب ان تمن اكثر فاكتر في
التفاصيل ، وانما تحصر اكثر فاكتر الاشياء التي تحلل . لقد كان
بامكان سوفوكل ان يكتفي بصفحة واحدة عن الحب او الفيرة او
التضحية . اما اليوم ، فان الرواية لا تصور بعد عاطفة ، بل تصور
صفة ، لونا من الوان العاطفة ..

ميشال دوسان بير - ان افلاطون يصور جميع القضايا ، وليس
لدينا ما نضيف شيئا عليه . كل ما هناك ان الفلاسفة الذين كانوا في
الماضي يهتمون بهذه القضايا ، وكذلك علماء الاخلاق ، لا الروائيون ،
لسبب بسيط هو ان الرواية لم تكن موجودة في عهد سوفوكل ، على
الاقل بالشكل الذي نعرفه . ولكن لنعد الى الفيرة . انست تقول ان
بروست قد تعمق موضوع الفيرة اكثر من اي انسان اخر ، اما انشاء
فاقول بصراحة ان بروسست لم يصف شيئا على افلاطون في هذه النقطة .
جان هوغرون - انه يقدم لنا وجهاً بروسستيا من الفيرة ، لا شيئا
اخر .

جان رينه هوغونان - لقد فصلوا الحاجة ... كما هو الشأن في
العلوم . لقد اكتشفوا الذرة التي كانت قابلة للتشريح ..

ميشال دوسان بير - ان هنا قضية علمية لا علاقة لها اطلاقا بما
نحن بصدد ..

جان رينه هوغونان - ليس بالامكان اختراع عواطف اخرى .
اندرية بورين - بمقدار ما يكبر العالم ويصبح اكثر تعقيدا ، يغري

الانطباعيون لوحاتهم الاولى ، اخذ الناس يصيحون : « كيف تكون هذه
الالوان النفسية ، الزرقاء على تلك الاشجار ... » الى ان لاحظوا
ان ذلك صحيح ، وانما لم يكونوا يرونه ، لان رؤية جاهزة للشجرة
(جذع كستنائي او رمادي بصورة متساوية ، واوراق خضراء على نحو
واحد) كانت تأتي فتقف بين الرؤية الواقعية وادراكها . انما تطلبه
ناتالي ساروت هو ان تحذف الرؤى الجاهزة ..

ميشال دوسان بير - ان هذا يبدو مريعا . فأنسا حين اكتبه
ياخفني هم مختلف كل الاختلاف ، واستشعر فرحة عجيبة بان اخلق
الحياة . وانا مسرور بمقدار ما يكون ذلك حيسا . اما ما دون ذلك ،
فاعترف اني لا افهمه كثيرا .

كلود سيمون - وما هو مرجعك في ذلك ؟ ان مرجعي أنا : هل ذلك
مشابه ؟

ميشال دوسان بير : اما مرجعي فهو : هل ذلك حي ؟
ناتالي ساروت - وما الذي يتيح لك ان تتأكد من ذلك ؟
ميشال دوسان بير - ان ذلك حديسي وحسب . ان الحياة لا
تقاس بعدد « جيجر » . لماذا يكون ذلك حيا ، او لا يكون حيا ، اراني
غير قادر على شرحه لكم ، ولكني أنا احسه بألة الالتقاط الخاصة بي .
جان هوفرون - وانت ، يا كلود سيمون ، حين تقول انه مشابه
مشابه بالنسبة الى أي شيء ؟

كلود سيمون - بالنسبة لانفعالي ، لذاكتي ، لخيالي .
جان هوفرون - وانا ايضا ، التمس الانفعال ، واحاول ان اجده .
ناتالي ساروت - بالتأكيد ، اننا جيعما نحاول .

جان هوفرون - ولما تهمني الحكاية .
جان رينه هوفرون - اود ان اطرح سؤالا . فانه يهمني ان اعرف
اذا كنتم تقرون ان هناك لحظات ، حين تكتبون ، تنجحون فيها اكثر مما
تنجحون في لحظات اخرى بحذف ما تسمونه الانفعال الجاهز ، وبالمشور
على طريقتكم الشخصية في التعبير بشكل يسير ، او اذا شئتم ، تلك
الحالة التي تسمى بالالهام ؟

ناتالي ساروت - ان ما احصل عليه ، بالنسبة لي ، انما يصدر
عن أعداد ما ابدع في اثنائه كل ما يفتح الاحساس ما امكنتي ذلك . انني
احاول بكل قواي ان اغزله وان احاصره . آنذاك فقط يستطيع الشكل
ان يتنفس بالحياة .

كلود سيمون - ليس هناك من الهام . وذلك لا يأتي الا بالعمل
الجاهد .

جان هوفرون - انني اشاطرك الرأي .
كلود سيمون - كل يوم اجلس الى طاولة عملي ، ولكني اذا انشغلت
بشيء آخر ، تمتنع علي الكتابة ..

ميشال دوسان بير - يحدث مع ذلك ان يمر التيار ...
كلود سيمون - هذا راجع الى ان الروائي يكون قد جهد طوال
ساعات وساعات لحذف جميع الاشكال التي لا تناسب ، جميع الاشكال
التي لا تنسجم ...

جان رينه هوفرون - وهذا بالتأكيد ما كان يفعله سوفوكل وراسين ،
كما تعلمون .

اندرية بورين - ها نحن ذا نستعيد رؤية خالدة للاشياء . واحسب
ان ذلك يمكن ان ينهي ندوتنا .

ترجمة « الاداب »

طبعت على مطابع :

((دار الفد))

تلفون ٢٢٢٩٢١

الروائي بتفسيق حفل نشاطه ورؤيته . فلماذا ؟

كلود سيمون - ان جواب ناتالي ساروت سيكون ما قصدت اليه
وانت تتحدث عن الفيرة . اعتقد اننا نحن نحتاج الى ميكروسكوب .

جان هوفرون - ولكن هذا مربع . ان هذا يرعني .

ميشال دوسان بير - اما انا ، فأفضل التلسكوب .

كلود سيمون - خذوا العلم مثلا . ان كل واحد ينصرف اليه
يتخصص تخصصا ضيقا في ميدانه . فمثلا ، ليس ثمة في التشريح
بعد ، من يتعاطى كالمأضي الطب العام .

جان هوفرون - كان يكون مؤسفا في القرن العشرين ان يرسمي
شخص كدستويفسكي في التخصص . على ان ذلك كان يمكن ان يرد ،
ولكنه لم يفكر فيه لحظة واحدة .

ناتالي ساروت - لقد حدثت ثورة حقيقية في بدء العصر . واعتقد
ان بروسست وجويس كانا رائدين .

ميشال دوسان بير - ليس اكثر من كثيرين آخرين .

كلود سيمون - كسيزان وفان غوخ في الرسم .

جان رينه هوفرون - اعتقد ان هناك ظاهرة اخرى يجب الاشارة
اليها في تطور الرواية . لقد وعى الروائيون انه كان ثمة كذب وخداع
في ان يقرروا ، منذ البدء ، ان يكون لبطل ما شخصية محددة ، وانه
يجب ان يكونوا امناء لها حتى اخر سطر من الرواية . لقد وعوا ان ذلك
لا يتم كذلك في الحياة . ولقد اخذوا يعترفون شيئا فشيئا بأهمية
المفارقات والدقائق ، وبالتالي ، أهمية التناقضات لدى البطل . انهم
يحلون دراسة المصائر محل دراسة الشخصية . فليس ثمة بعد دراسات
بسيكولوجية ، وانما دراسة المصائر .

ميشال دوسان بير - الكاتب الذي اهتم اهتماما بالغا بفكرة
المصير ، هو موريالك .

جان رينه هوفرون - وبرنانوس ايضا .

ميشال دوسان بير - صحيح ، ولكن من جهة اخرى ، لا يفصل
موريالك ولا برنانوس فكرة « المصير » كما تفهمونها ، عن « الله » . انهم
يضمون الحضور الالهي كشرط رئيسي .

جان رينه هوفرون - وكذلك الشأن بالنسبة لكافكا . فالبشرية
في نظره ، هي التي تستعطي شكلها . اما بالنسبة لبرنانوس ، فالله .
وبالنسبة لموريالك ، صراع النعمة والاثم ، وهذا ما يشرح ان الرواية
الجديدة تتبع هذا الاتجاه ...

ميشال دوسان بير - هناك فكرة واضحة جدا عن المصير في اعمال
زولا ، بالرغم من مظهره البسيط .

كلود سيمون - اننا لم نخرج من العدم . وليس فينا من يزعم انه
مارس الادب انطلاقا من الصفر .

ناتالي ساروت - انما الصراع ضد المذهب التقليدي هو الذي
يستمر . وقد كان ثمة دائما صراع ضد هذا .

ميشال دوسان بير - اننا نصارع دائما ضد التقليد باسم تجديد
المادة المخلوقة ، هذا صحيح .

جان رينه هوفرون - اجل ، هناك صراع ضد التقليد ، ولكن المرء
يقول لنفسه بين الحين والحين : « اوه ! ما الذي اكتبه الان ؟ ان هذا
يصبح غير مفهوم ، غير منسجم . فلنجهد بان نكون تقليديين اكثر من
ذلك ! » واذن ، فان صراع الروائي ، هو من اجل ان يعود الى اطاره ،
الى أشكال احسن تجديدا ، واكثر فهما واقدر على النقل والاعداء .

كلود سيمون - ليس هذا ما اراه على الاطلاق .

ميشال دوسان بير - وانا كذلك .

كلود سيمون - ان الشيء الوحيد الذي التمس ، هو ان انقل
بدقة ما احسه .

ناتالي ساروت - حين ذكرت الساعة الصراع ضد المذهب
التقليدي ، عني الصراع ضد ما هو متواضع عليه ، ضد هذا القالب
الذي تنصب فيه الفكرة بدافع من طلب السهولة والكسل .

كلود سيمون - ان هناك شيئا واضحا جدا . حين عرض

الرمز في رواية « السام » بقلم عدلى ونوس

منذ الصفحات الاولى ، يقدم نفسه لنا من خلال عنف صامت، ينطوي على عذاب اصيل ورتيب . عنف ، لا نقاش ، ينبع من يقظة وعيه الطويلة، وارتطامه الموصول بالحقيقة - واقع المأساة الرابع - .. هذا الارتطام الذي يثبت السام . سام مغاير « ليس عكس التسلية ، بل انه يشبه التسلية بما يخلقه من شرود ونسيان . ان السام في نظري حقا نوع من النقص او عدم التلاؤم ، او غياب حس الواقع » ... الفطاء القهري، والاحساس الواعي باللامعقولة ، حتى ان الكأس تقيب نهائيا خلف انعدام - مرعد - ، فلا يستطيع معاودة الاحساس بها الا بتشييمها .

وهذه الوضعية مماثلة لحالة « مرسل » كما هو ذي الشعور الثقيل .. المشوه بالواقع ، حتى ليلوح ان هذا الواقع ايضا غائب خلف الاصطدام الخالق باللامعقولة . ولكن ، بينما يعانى « مرسل » ذلك على مستوى الحس فقط عاجزا عن وعيه ، فان دينو يعي مشكلته ، ولا يميل لتحليلها ، واضافة شتى جوانبها ومنعطفاتها . مما يعطي التجربة جدتها او تميزها . فالحقيقة مطروحة هنا على مستوى عقلي يزخر بالتحليل والرؤية الواعية ، ولا يكتفى بالعاناة الانفعالية ، المهمة في اغلب الاحيان . وبطل « السام » يعرف بتأمله الاستبطاني المرهف والمستمر مازقه الصعب ، ولا يعجز عن تسميته بكلمات قليلة وبسيطة ، حينما يدعى لذلك . انه انصمام العلاقة بينه ، وبين هذا العالم السينمائي الزائف الذي يصفه كما هو بانه لا معقول وحسب . الاشياء كلها هناك . وهو - هنا - وليس بينه وبينها شيء قط . فراغ شيع من اللابقيين كالفضاء النجمي ذاته .

والجدير بالقول ، ان انقطاع الارتباط مع العالم ، او غياب الشعور برسوخ العلاقة به ، ليس بالامر الهين او المحتمل . انه كحرمان الانسان ارضا يستند اليها بتقديمه اللافتين ، او كحرته من الثقة والقائه في دوامة تازم نهائي يكتنر بالشك والقلق بأسوأ معطياتهما النفسية . والانسان حين يضيق وتده الذي يسمره الى العالم ، او يوهمه بذلك، ينزلق - دون مشيئته - الى لجة ميعان ممدود . متهاقت ورمادي، تنعدم فيه الصلابة ، ويضيع منه اليقين ، فيتخبط في جوف الميؤنة غارقا ببطء ، وبوحدة مرعبة مسمومة . ذلك ان الآخرين على الرصيف الثاني . هناك .. لا يسمعون .. لا يسمعون ، تفسل طمانينة مصنوعة .. كاذبة وسائوس صدورهم ، وتمنحهم نعمة النعاس اليبس . فالعالم موجود بكفاية ، او العالم خارج دائرة السؤال ، لانه ليس هناك سؤال، والمشكلة ملفية بالورائة . لقد عرفوا - منذ القديم - كيف يعقلون روابطهم - المعيشية دائما - مع هذا العالم . روابط مزيفة حقاً، ولكنها التخدر الهروبي الضروري الذي يعطيهم يقين الوجود ويحصنهم ضد الانعقاد من كل الاوهام ، فلا يخبرون بذلك جحيم الرصيف الاخر، حيث لا ارض ثابتة . ومع هذا فعلى دينو ان يقف ، وطبعاً دون معونة التصور اليومي الابله .

ان لعبة « العيش البشري » المكروعة ، التي تدور كل يوم ، عبر العصور . والتي تسد بتجاهل تافه كل الفجوات الفارقة بين الانسان والعالم لا تنفخ ابداً . لانه ، مدفوعاً باشمئزاز وعي نافر ، لا ينساق اليها بالرة . وتآزمه - في جوهره - عبارة عن رفض نافر ، ومنذ هدانة بعيدة ، لهذه اللعبة . فهو لا يقبل عالم امه وشكلياتها التي تهبها الوثوق ، وتحميها من « الانعقاد » النفسي ، او لا يستطيع ان يستخرج في حركة « الواقع التافه » الرتيبة والرخية لافيا انبعاث المشكلة من

تنطوي بعض الاعمال الادبية على كثافة شديدة تهز خمول الذهن، وتجهد الرؤية التي تتلمس مسلماً يقودها الى صميم العمل ، حيث قاعه وقمته في الوقت ذاته .

ورواية البرتو مورافيا « السام » ، هي بلا جدال ، مثل واضح على ذلك انها مثقلة بكثافة صميمية توقظ ، وترعش كاي تماس مباشر مع العري . كثافة خاصة تنبعث - ولا مفر من تحديد ذلك اذا شئنا فض اسرارها ومضامينها - من عمق القضية المطروحة في الرواية اولا ، ومن تمعد مستوى المعالجة ثانياً . فالرواية ملمحان : خارجي شكلي يكتنف بالروائع البشرية ، وانفاس الواقع ، وباطني يتوحي في الاعماق الابدع تتعري الشخصيات فيه من شكلياتها ، وتكتسب تجريدا حيا يمدد للقضية، بطرح رمزي بالغ العمق والنفاذ ، كليتها واصالتها الذهنية . ولا غرابة في هذا ، فرواية « السام » في جوهرها تجربة فلسفية مشيرة ترمي الى دراسة قضية ميتافيزيكية بحثة على منعكس انساني ، بصورة يتواجد فيها المنصران الاصيلان للدراما الازلية : الذات الانسانية والعالم . ويظل للقضية ايضا بعض تجريدها وذهنيتها .

والتجربة مبنية باحكام شديد يتأني من الترابط التلقائي والوحي بين وجهي العمل : الخارج والداخل . فيفضي أولهما الى الاخر، ويكمل بواقعيته الثقيلة تجريد الرمز الجاثم وراء السطح .

ان خارجية « السام » ، وهي ذات سمات واقعية صلبة ، تصنع خلفية ممتازة تعطي الرموز شروط تفاعلها الملائمة ، وتكسب الحياة الباطنية للرواية تجسيدا بشريا يغني التعبير المأساوي في الدراما، ويزيده حقيقي ودلالة . والاحداث التي تتالى ثقيلة .. هزيلة لا تساوي شيئا بذاتها ، بل بقدرتها اليباعية في المستوى الرمزي الذي ينطوي على المضمون الفلسفي للرواية .

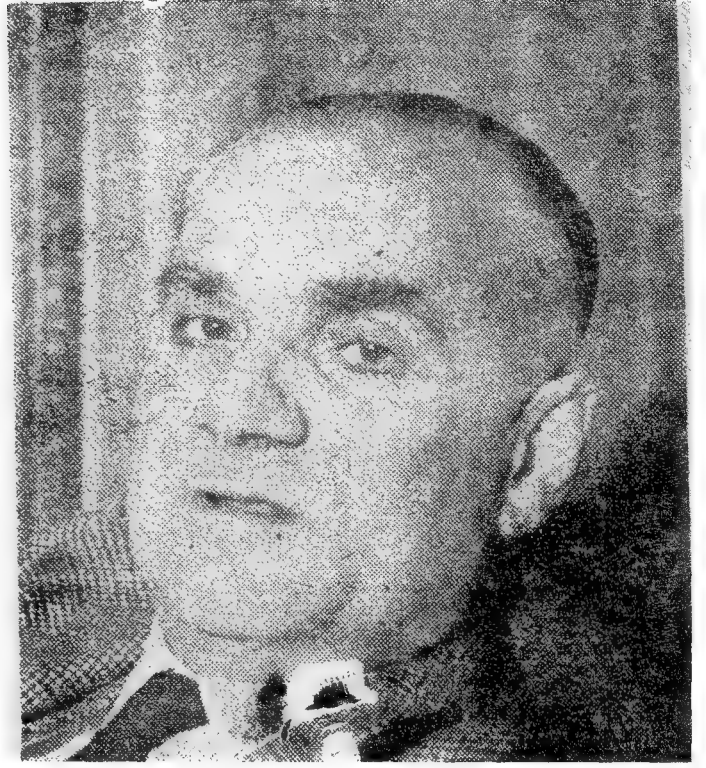
ومن هذا المنظور بالذات ، ينبغي ان نتأمل هذا العمل - المزعج - عندما نحاول التغلغل الى صميمه ، والقبض على دخلته .

ان دينو - وهو بطل الرواية - ليس مجرد انسان في وضع شخصي خاص ، كما يقدمه لنا الشكل الخارجي ، بل هو - على العكس - ترديد معاصر لابطال المآسي اليونانية القديمة الذين كانوا يرمزون الى الانسان في عموميته وتجرده ، ويلعبون ادوارهم الفاجعة في اطار معبر يومي الى شمولها ، وجذريتها في الوجود الانساني .

وهذا - لا شك - ما يمنحه اهمية مبالنسية لنا ، فهو ببعض التخطي تجربتنا او نموذجنا الذي يطرح - من جديد - ، ويتضحجية هائلة ، المشكلة بكل ثقلها وقدمها ويأسها . (كمرسل) (١) كما هو كشف للحقيقية المرة من غير زيف او تضليل ، وبصورة تهب الرواية طابعا اسطوريا ذا ذاتية خاصة توائمه مع طبيعة العصر ، ومع التفسير الطارئ على المناخ الذي يوظف قضايانا الاساسية الثابتة .

انه ، وبحركة تجريد طبيعية وغير متعسفة ، الانسان .. بطسل المأساة الصميمية الذي يستيقظ على عالم فارغ من التبريرات . تترايط الاشياء فيه بألية مزيفة وهزلية . تجميد « مادوزي » يثير الضحك والاشمئزاز معا على حد تعبير (سارتر) . او بكلمة اخرى ، عالم ناقص يعجز كليا عن اقتناعه بوجوده الفعلي . ونقص الواقع متوفر دائماً، لكنه لا يكتشف الا تحت وهج الوعي يتسلط عليه ، ويفضحه . ودينو،

(١) مرسل هو بطل رواية « الغريب » لالبر كامو .



هذا العالم بالانتماء الى النفوذ .. رتبنا وكمينها . ومن جهة ثانية حين مبهم لوضعية الاحتياج التي تولد اهدافا مادية تقوض ، او تلهي عن المشكلة الاساسية ، وهو حين لن يشبع بالتاكيد . بسبب اصرار وعيه على الا يخون نفسه ولو حاول ، ولانه غني - جدا - ولو كره .

تمقاربة انتمائية اخرى ذات اهمية خاصة في الحياة البشرية . وهي العاطفة . ان ان الام - مثلا - تكتسب بملقها الشديد بابنها فضلا واستقرارا . والماشوق يفتد تواصلها مكينا مع الاشياء من خلال حبسه لفتاته . ولكن ، بالنسبة لهؤلاء الملونين بصيرتهم ، ليست العواطف الا استجابة ساذجة للخديعة . ولذا فانهم يتجنبونها ، او يعجزون عن تحصيلها . ولو سألنا دينو : - هل تحب أحدا ، بما فيه نفسك ؟ لاجاب على الفور اجابة مرسول لما ري : - لا .

واذن ، فهو محروم ايضا من تخطيط الصلة التي ينلمسها ، بايقاعات عاطفية جامحة تستنزف امكانية «اليقظة» كلها . وعليه ان يتقرب دربا اخر .

في شارع مارغوتا ، بعيدا عن عالم امه اللاحقيقي ، وفي جو خائق من الرفض . يحاول ان يعقد رابطته مع العالم بواسطة التعبير الفني . وعقد هذه الرابطة هو حالة عقلية ذات معطى نفسي . ولكن ، ما دامت سينمائية هذا العالم تجرده من ثقله ، ومن واقعية وجوده ، فـ ان الإدراك يظل فارغا الا من وضعية الغياب فلا ينتج شيئا . والرسام محتاج - بالضرورة - الى موضوع ، او الى رابط عقلي مع هذا الضباب الصامت ، والساحر الذي يدعى عالما . فلذا انعدم الموضوع ، وخلا الإدراك ، صار طبيعيا ان يغفر دينو ، ويمزق بضربات سكينه الحادة اللوحة المتكئة على مسندها ، مصرحا بفشل التعبير الفني في اعطائه الاحساس بوجود الاشياء الذاتي . وعندما يضع لوحة بيضاء مكان المعزقة ، ويوقعها باسمه ، ثم يتركها ، وحتى نهاية القصة ، مستندة على حاملها ، صامتة ، فارغة ينجز بذلك ، وعلى صعيد ايمائي ، الصورة الوحيدة التي تحكي حالته : المانة الدائمة لمبشاة الواقع الناقص ، وغياب هذا الواقع بسبب لا حقيقته وانسلاخه من الوهم ، بعيدا عن ارادة الإدراك .

ولا بد - هنا - من توضيح أن المانة من الاحساس باللاحقيقية ، انما تتبع - بالدرجة الاولى - من تضمن هذا الاحساس وعيا نظريا بان هنالك حقيقة . الامر الذي يهيج « شيئا فرسيا » للقبض على هذه الحقيقة واصطيادها . وجميع « الغريباء » يعرفون هذا الشبق ، ويتصرفون وفقا لدفعه الذي يشكل حافظهم السلوكي الوحيد . فلذا علمنا بعد ذلك ان هذا الشبق - رغم سطحه الساكن - عنيف بركاني يتوتر بين السلب والايجاب في اطلاقهما ، وبصورة مفقدة لا تتوضح الا على ضوء اليأس الازلي الذي يترصده اشباعه دوما ، عرفنا الخطر الصامت الذي تنطوي عليه حياة المريض بالسام ، والذي يتحفز ابدا للانفجار .

وعادة ، يحاول كل ستم ان يجد وهما شخصيا عن الحقيقة يستغرق شبقه النابح في اعصابه ، ويحدد لنشاطه هدفا ما . وهذا الوهم ، عندما نرد له اصلاته ، هو الرمز الذاتي لهذا العالم الاخرس .. اللامبالي ، والمنضم في غياهب صمت لا انساني على الحقيقة المنشودة . ولهذا تنسم العلاقة به بكثافة من الغرابة والكثافة والشدة . وتتجاوز النتائج الشكل المعروف لتتلاقح الطاقة مع الهدف ، فتسقط في غلو وتطرف مؤسسين .

واختيار هذا الوهم لا يقوم غالبا على انتخاب عقلي دقيق ، او بعد تمحيص وتدقيق ونظر . بل - على العكس - كثيرا ما ينبني على رد فعل عابر تبرره الحالة النفسية السيئة .. المضناة . انفجار مباغت في سيولة الحياة .. حرمان مادي محسوس ، ويهيج الشبق الفرسي املا انه وجد المسارب التي يلج فيها ، وتفرغ طاقاته وحرارته في اقتنيها . ويولد ظن ، ثم شعور - لا عقلاني بالطبع - بثقل حقيقة ما داخل هذا الشيء . يتحقق بهذا وهم شخصي يزداد قوة ونفوذ كلما ازداد امتناعا . حتى ان هذه العلاقة تترجع الى نهاية متطرفة ، هي التي تفجر العمق

جفورها . ان امه المتخمة الى حبا للمال ، والى عاداتها الدقيقة ، واحترامها اللامتناهي للشكل ، والتي تمثل بصوفية مضحكة « الاسرة - العالية - النبيلة جدا ، الرقيقة جدا التي لم يحدث لها في الماضي ان سئمت قط ، لانها كانت دائما في علاقة مباشرة ومحسوسة مع الواقع » - هذه الام ، تثير اشمئزازه ، وتفتشه . حتى انه ، عندما يكون ذاهبا الى منزلها ، يحس بنفور ، وكأنه يعود الى الرحم الذي حمله جنيئا . ولهذا لا يحتمل البقاء معها اكثر من ساعات يفر بعدها مزدريا زيفها ، هاربا من غناها .

والفنى - هنا - يشراستطرادا لا بد منه في هذه الدراسة . ان اهم العناصر التي تبنى بها الخافية التي تحدثت عنها سابقا . فهو ، بالإضافة الى كونه التيسير المعيشي للتأمل الفلسفي ، اداة فعالة لاجبار الواقع على بطل نفسه برخصة . مما يحرم مالكه ، المبصر بالتحديد - من الانتماء الى اهداف مادية ، واستفراغ طاقات القلق في مطالب مباشرة ، ومحسوسة .

والواقع ، ان معظم الروابط الممتدة بين الناس والعالم هي احلام مميشية مادية يتحدد النزوع بها ، ممثلة الاوتاد البعيدة التي يرتبط الوجود بكل ديناميته وقدرته الانجازية بشبانها ومثانة صلابتها .

- انتحار مارلين مونرو التي امتلكت كل رغائبنا المادية دفعة واحدة ، مخترعة بذلك التحقق الكلي لاهدافنا التي تصلنا بالعالم في العادة ، يرقى الى مستوى الاعتراف بلا جدوائية هذه الروابط ، وعجزها الفاضح عن اقامة آية علاقة هادئة ، راسخة مع العالم .. هذا المعجز الذي لا يتكشف الا بنظرة من أعلى . نظرة بانسة تتضمن على الدوام امكانية انتحار ناضجة . -

ومن غير شك ، ان بطل السام يقبض من اعماقه الوضعية التي تتيح له مثل هذه النظرة . فيظه من غناه لا يفتقر لحظة ، حتى ليحاول ، بصيانية تقيسة ، ان يصير فقيرا . ناسيا ان انسانا له ام غنية يتمتع عليه الفقر ، ويستحيل . ولو تعمقنا - في الحقيقة - هذه المحاولة الدائبة ، لوجدنا انها تنطوي على معنيين مزدوجين ومتناقضين . فهي ، من جهة ، اداة لكل العالم الذي تمثله امه ، وفشل في محاكاة بشر

الأساطير للأسطورة .

ولا فائدة في هذه العلاقة من تقييم السلوك بمقاييسنا اليومية التقليدية . لأن ذلك غير عادل ، وقاصر نهائيا عن فهم موضوعية هذا السلوك وجوهره . ولن يثمر مثل هذا التقييم أبدا إلا بضع أحكام سطحية . شائنة ، تصنع - بحتية - ذلك السوء التفاهم الدائم بين الـ « هم » و « هم » ويسميه كولن ولسن « ذباب الشارع » ، وبين الـ « هو » دينو . على سبيل المثال .

ولا ينبغي الآن أن ننسى هذا لحظة واحدة ، لأن على ضوءه ، وما سبق من ملاحظات ، يمكن فقط أن نجد المفتاح الذي يكشف لنا كنه هذه الصلة القريبة التي ربطت دينو إلى سيسيليا .

ومن الواضح ، أن هذه الصلة بتطوراتها ، وأثارها تشكل جوهر الرواية . وابتدائها يعني - مباشرة - انتقال الصراع الدرامي إلى مجال جديد . مجال فيض ، وقمي ، كالمركبة الفاصلة يستقطب كل قدرات الصراع متكاملة ، ويلقيها في تواجده محدود وناضج يهيب التجربة أبعادها القصوى ، ويفضي بها إلى خاتمتها المحتومة .

ولم دينو كان يحس ، ولو بإبهام مريب ، نهاية التجربة هذه المرة . فيصف شعوره وهو يتردد في التعرف على سيسيليا بأنه « شعور القثبان الخائف الذي يحسه جميع الذين يجدون أنفسهم على عتبة واقع مجهول وغامض ، أو ربما ، بكل بساطة على عتبة الواقع لا أكثر ، الواقع الذي ألفوا منذ وقت طويل ألا يفهموه » .

ويعاود الفرار ، لكن الحافز السري يتغلب ، ويوميء بيده إلى سيسيليا كي تعود ، ظانا أنه يرفها ليرمي السجارة فقط .

وما كانت هذه العودة في بدايتها تمنى شيئا ، لأنه لا يلبث أن يقع فريسة ساعته الذي يغيب سيسيليا ، كثيرها من الموجودات ، في انعدام مرقق وخائف . وعندئذ - بحثا عن النجاة - يحاول أن يتخلص منها . ولكن ، يا للمفاجأة ، في اليوم الذي يقرر تنفيذ ذلك ، ترفض بسل نفسها المعتاد ، ولا تاتي ، مشيرة بهذا الدافع المباشر لبدء الصراع المختزن والـ . أن امتناعها عن الجيء يصبح معادلا لكونها حقيقية وممكنة الامتلاك . والواقع الذي يخفيه ضباب السام هو منذ الأساس واقع مبذول لا يعرف الرضا . واقع لا حقيقي وزائف ، على عكس سيسيليا التي كانت تصوير ، وهي تسير إلى هدفها في اليوم التالي ، وعينا دينو مسمرتان على ظهرها تتبعانها ، الحقيقة « طبعاً وهما فقط » الجديرة بالامتلاك حتى الهوس .

هنا تتجلى كل الرموز التي تشابك منذ الان بتركيز متقل ومدرس : الإنسان والعالم والمرأة .

والعلاقة بين دينو وسيسيليا لا معنى لها لولا أنها تجسد هذه الرموز ، وتضع لها مدار حركتها ، وتماسها اليأس . ولا ريب أن الرواية تكتسب أبعاداً واسعة وجديدة على ضوء رمزيتها . سيسيليا ليست مجرد فتاة مراهقة نصفها ناضج ، والآخر طفولي ، وإنما هي تمثيل بارع التصوير لعالمنا الصامت ، المتجرد ، اللامبالي ، الحيادي ، الذي يأخذ ولا يعطي . ووجودها غارق في سلبية قاسية فظة . فهو مفلق . . راكد لا يتجاوب ولا ينكشف قط . تماماً كهذا العالم الذي يرتطم به الوهم - الحين البشري - عبثاً .

ويعتمد مورافيا في الإيحاء بهذا التمثيل على رسم حركات وكلمات

عرفتموه صحفياً يروي "ماذا جرى في الشرق الأوسط" وعرفتموه ثائراً يرسم طريق "العودة"!!
وهو اليوم .. القصاص الذي يحكي فضائح
الحكام في دنيا الشرق الأوسط ..
بأسلوبه الساحر ..

في كتابه الجديد :

قصص وأصاها !

للأستاذ : ناصر الدين النشاشيبي
أطلبوه من كافة المكتبات



منشورات
المكتب التجاري
بيروت

القرن ٥٠٠ ق.هـ

سيسيليا بدقة مذهلة . فهي البية ، جوفاء ، فارغة من كل استجابة كشار صحراوي .. كلامبالا مطلقة ، مقطعة الارتباطات ، لا تنصادي . لا تمنح . لا تعبر . لا تطلب . لا تشرح . لا تفهم . لا تبالي . حياة سدودة وعافر تظهر نفسها في سلسلة افعال جامدة ، مكتوفة بقدر ما هي مستقلة وغامضة . ودائما خلو من التظليل الانساني الذي يلون به الانسان لفته وحركاته متلمسا « آتستها » واخراجها من حيز الجمود ، واللااكتراث ، والغربة . وحينما تصفها والدتها بحزن : - آه .. ان سيسيليا لا تحب احدا يا برفسور . تعبر ببساطة دقيقة عن اللامبالاة الكونية التي نحيا في جوفها ، والتي تعطي « شوق التواصل » فطاعته وشدهته كما يسرى فيما بعد ..

اما دينو ، وقد صرنا قادرين على تمييز ملامحه ، فان الفسارق في الانقطاع . لا يعرف كيف ينفذ من حصار الاحقيقية وتفاهة الواقع لوعيه . يقوم في اعماقه شق لاهت للتواصل مع الصلابة ، مع عالم يقيني لا تنعدم فيه الاشياء تحت ضغط التزييف القديم ، الموجل في القدم حتى لكانه يحمل نفس اصلتنا . وهو وسط دوارة من اللاليشية الجائمة ، كالضوء الباهر الابيض ، على عينيه ، ينقب بكل قدراته ، وبشكل صامت عن « وهم » يتجلبب بمسوح - الحقيقة - ، او يجسدها في اعماقه اللافية ، المفعم بالتوتر والتوقع .

حقا ، هو لا يعلن لنا انه يبحث . بل يبدو ، في الفصل الاول ، وكأنه يتعاش مستسلما هادئا مع أزمته . مسميا سامه بأنه نوع من التسلية . ولكن - وما اوضح ذلك ! - لا يمكن تفسير ذلك الاحساس العاري بحقيقية سيسيليا على اعتبار انه وليد لحظته كشعور جد طبيعي . وانما يفهم فقط على ضوء كونه مختزنا منذ بعيد ، ناضجا يترقب سائحة وحسب لكي يتفجر بلامحه المرفية .. الشديدة التطلب . انه - بتكرار التمييز - دفع التوق الفائر للتواصل مع عالم حقيقي . تولى شيقسي فريسي ، ينتظر المنفذ .. اللحظة الباقية التي تحمل على جوانحها سواء بسوء تقدير ، او بصدف ، او بمقلانية غامضة ، لا فرق ، التوهم القدرى الذي يحدد المشكلة . يوطرها ، ويكتفها في ترابط جد بسيط ، ومتزاحم بالضفوف .

فانفلت سيسيليا - خيانتها التافهة - تتوافق - بألية معقدة - مع غياب الحقيقة نفسها في دخيلة دينو ، حتى ان هذه الـ سيسيليا اللاملوكة تنزلق لا شعوريا لتأخذ مكان هذه الحقيقة وسمتها مزعومة مظاهر الهدوء ، او التسليم السابقة . تلك ساعة صفر هائلة . وتبدأ أثرها مسيرة طويلة وشاقة تتلمس ، وبالحاح متزايد عنافا مع « الحقيقة » تحت وهج الشمس وفي النور الدفاق الذي يمحو كل فجوات القلم ، والظلال . وقد يكون من حق دينو ان تتضمن مسيرته بعض الامل ، او قليلا من المنطفات الغامضة التي تخبى حتمية النهاية . لكن مورافيا ، وهنا يكمن تفرد في المعالجة ، يرفض ان يتسرب أي انخداع الى سياق

التجربة ، ويحرص على أن تظل كل الاحداث على صيدها العقلي ، وداخل اطار من الانكشاف النظري يعقب قسوة النتيجة ، ويؤكد حتميتها بشكل مغز . . موحش . ان دينو ، غير مسموح له ، بمتابعة خيالات زائفة لا حقيقية ، لان مرآة مرعبة تعاصره ، فلا يستطيع منها فككا . مرآة صادقة جدا ، قريبة ومرعبة كروية وحشية . ذلك دور باليستاري ، الرسام المعجوز ، ذي الشعر الفضي الذي كان مولعا بسيسيليا ، والذي مات بسبب شبق لا يصدر - هو الآخر - عن حاجة جسدية ، بل يفوره توهم بالنس كالسراب دائما يتمتع ، ودائما لا يمك .

ودينو ، متابعاً شعوره الغامض ، كان يعرف قصة باليستاري بما تسمح به لهجة سيسيليا من الدقة ، كان يعرف انه ، في غمرة ياس تنتهي فيه كل سلطة للعقل ، شرع ينتحر امامه المثلون دون ان يستطيع توقفا او تراجعا . كان يبدد نفسه في فعل حب موصول ، نهم ، لا يخمد ، ولا يشر صارخا بشبق قاتل : « استمري .. استمري .. استمري .. استمري اريد ان تستمري دون ان تهني بي . حتى ولو اعترضت ، حتى ولو انزعجت ، وان تميئي ، تميئي حقيقة » .

وفعلا كان ما يبحث عنه ، حينما نزع غشاوة الوهم ، هو الانتحار ياسا ، واعترافا بالاجدوى . وهذه التجربة العاكسة تتضمن معنيين . الاول هو انها حكم عقلي مسبق على مسيرة دينو دائم المشوّل امامه . والثاني هو انها تجربة آخر . وقد يلوح منطقيا ان يحجم دينو بعد ذلك عن التردى ، والانزلاق على نفس المنحدر ، والى نفس القاع . نعم منطقي ، بيد انه لا واقعي بقدر منطقته ذاتها . فان الياس المائل لا يكون عاتقا امام مباشرة هذا الاغتراب الباحث ، ولا يهدى ججوجه ، كما ان تجربة الآخر لا تعني شيئا البتة . هي توضح مصيرنا . ربما . ولكنها لن تطفئ ابدا تشوقنا وطمأننا اللامتناهين للقبض على اللفز الحير . ودورها كله ينحصر في كونها معرفة لا مجدبة للياس تزيد المحاولة عنفا وامضاضا . وهكذا ، فرغم انغراز عيني دينو بمرآة مستقبله ، يندفع بلا تردد ، مهتاجا للقبض على الدخيلة السرية التي بدت له مسن خلال تكتتها وامتناعها معقولة وحقيقية بشكل جهني الاثارة .

وعملية القبض هذه كانت تأخذ مسارين متوازيين : الحوار وفعل الحب . غير ان استنطاق صمت العالم ، حياده ولا مبالاه وهربه ، بواسطة السبر العقلي كانت دائما من اشق الامور واعمقها . ومن البين ، ان الحوار البارد ، الدقيق الذي كان دينو يلجا اليه ليس الا محاولة تعرية عقلية للدخيلة . ولكن العالم اللاشخصي لا يعزى بسهولة ، وانطباع شفتي سيسيليا المزجج ، والمثير هو بمثابة رفض الاستجابة المبهم للنفاد الرياضي الى كثافة العالم الصماء . هذا الرفض الذي يقسوي دافع الانغماس في المسار الآخر ، توفيا على المستحيل الاول . ولذلك ينجر دينو بمعنى هائج ، بعد ان يقتل تجرد سيسيليا الحوار ويسده ، الى مضاجعتها مرة ، ومرة دون تفور .. دون امتلاء لباليستياري ..

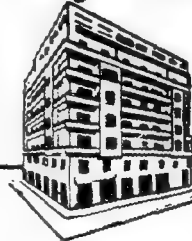
ومرآته المرعبة . وفعل الحب في رواية « السام » لا يعني اشباعا جسديا لحاجة مثارة ، او تجاوبا متناسقا لنداء طبيعي . بل هو رمز محض . وتكفي مقارنة بسيطة بين هذا العمل في رواية « عشيق الليدي تشارلي » مثلا ، وبينه في « السام » لتتقن من هذه الرمزية .

ان تضاجع الليدي مع عشيقها وقتما يلفان ذروة اللذة كصاف بذاته ، لانه الامتلاء الذي يسحق القلق ، ويبدد الضياغ راميا مرساة السفينة الى القاع . وانفصالهما في هنية الذروة تزدهم دائما بلهفات نشوة كلية تتدفق في قنوات جسديهما كانشاد كوني غامر ، ينتسأهي من اعماق العالم .. من جلوره البعيدة . (الجلور البدائية لكل جمال مطلق) . فيرسخ وجودهما ، ويمتته برباط محكم - ازلي . - وعندما كانت الليدي تشارلي عائدة - فسق احد الايام - من الغابة ، حيث نالت متعتها « كان العالم يبدو لها كالحلم ، واشجار الحديقة تفتح

فندق نيوبالاس

إدارة : فتحى نوفل

جناح خاص
للعائلات
أسعار معتدلة
مصعدان حديثان



وسط راف
خدمة ممتازة
مياه ساخنة
تليفونات بالغرف

ت : ٤٥٩٣٦
س : ٧٩٧٩١

١٧ شارع سليمان الحلبي
(دوبرى سابقا) القاهرة
فندق نيوبالاس بمصر

New Palace Hotel 17 Sh. Soliman el Halaby
Telephone 45936 - Cairo

أزاء اللاجدوى يخبرنا مورافيا ان هنالك مسلكين فقط . ان تدمر ما حولك ، او تدمر نفسك . « ولا يلوح بمسلك ثالث ، لانه توافقا مع هذه العقلانية الدقيقة التجريبية السائدة في الرواية يريد ان يستخلص هذا المسلك الثالث بدلا من ان يقترحه » .

ودينو - كما نعلم - فشل في تصريف توتراته عبر لذات سادية . الى حد ان تعذيب سيسيليا مرة اشعره بالفئان . ولذا فان الاختيار الاخر محتوم : ان ينتحر « كما يفعل أي عاشق - بمعنى عشق الحقيقة منذ ان كان العالم عالما » محطما سيارته بشجرة دلب .

عند هذه النقطة ، أحب ان انتقل للحديث ، بإيجاز شديد ، عن افكار كامو . اشد كتاب عصرنا اهتماما باللاجدوى . ففي دراسته النظرية « اسطورة سيزيف » يشير بموقف ينطوي على نبل بطولي يواجه الوعي فيه اللاجدوى دون ان يفر ، او يختار ذاته ، راميا الى تحقيق تفوق ديكالتيكي الطابع . يستمد من صعوبة المواجهة وقسوتها شهية - حساسة ومرهفة - لذقات العالم من خلال لحظة الحاضرة . ويسمي كامو هذا التفوق بالتمرد . ألعطاء الجديد للحياة الذي ينجز وسط اليأس ، وبخضوع الوعي حضورا كاملا .

ولا مندوحة عن الارتطام حتى ينبثق التمرد . ولذلك فان فرصة التطهر به متاحة للمحكوم بالوت لا المنتحر (٢) . وحينما يجابه مرسول قدره - الحكم بالاعدام - ، ويختار تمرد رافضا افراء الامل الذي يهدد ، يكسب حريته ، وينال - كمعوض - « حياة الاحاسيس الفنية ، والمذاق الرائع للحظة الحاضرة .. » (٣) « النجوم فوق جبهته » ، وبعض عجيج الحقل الذي يسمو اليه (٤) ، ورائحة الليل والارض والملح ترطب عار فم (٥) ، وسلام الصيف النائم يتسرب اليه (٦) كانه الموجة (٧) .

والحقيقة ، ان خلاصات التجربة المورافية تتفق كثيرا مع افكار كامو الاساسية هذه . فمع ان دينو قد انتحر ، متجنبا المواجهة الخالقة للتمرد ، الا ان مورافيا يفاجئنا بانعطاف مباغت يرد المصير الى صعيد تمرد يبتح . فدينو لم يمت نتيجة - انتحاره - ، بل نجا . والناجي من الانتحار يماثل المحكوم عليه بالوت . نكل منهما يواجه - من غير امل ، ويتيقن لا انساني - الصبث الجرد ، ويختار - كمنفذ - التمرد الذي لا يتابع الطامع غير العقولة .

(٢) « ونقيض المنتحر هو ، في الواقع ، المحكوم عليه بالوت »

اسطورة سيزيف .

(٣) كامو والتمرد « دوبرير دو لوبيه » .

(٤) « الغريب » . وقد استبدلت صيغة الـ « انا » بالـ « هو » .

وتتأول كاشرة سفينة راسية . والطريق التي تصعد الى القصر تتأجج بحياة أبدية » .

ولا شك ان هذا الصفاء النفسي الذي انعتق من التوتر ، والذي تبع اشباعا جسديا يتباين - جنريا - مع ذلك الاعتكار القلق ، التناهي الذي كان يختص باطن دينو كلما اوغل في فعل الحب . فهناك تنسدد الفجوة ، لانها في اصلها عبارة عن الاعتساف الذي يحتبس صسوت الطبيعة الاولى ، حيث تلج الحياة في الحياة ، كجمال بسيط ، قسوي وحر ، او كانبعاث كياني متوهج . اما هنا فان المضايقة تسرب وتلاش ، يغار للفجوة الاشد تعقيدا ، وتداخلا ، وتجسيد منك .. انتحاري للعبث المطلق . ودينو لا يمتلي بفعل الحب ، ولكنه يتفرغ ويزداد نهما اذ يعجز - الوهم - عن اشباع شبقه اللامتناهي . وقد بين هذا غامضا ما لم نعط فعل الحب دوره في الرواية كصلة فيزيكية ذات مغزى ميتافيزيكي ينجلي بالاعتبار الرمزي وحسب . ان غوص دينو نحو الدخيلة يريد تسميرها وامتلاكها بالاعتنات يماثل او يساوي المحاولة القديمة ، الضاربة جنودها في افوار تاريخ الفكر ، التي تتلمس توحيد العالم وتثبيته في مفهوم واحد يمتلك عبر عمل اقتصادي سريع فينغمز الدهن بالصفاء ، وتنعم النفس بهيولتها المقدس ، ودعتها الصوفية .

ولكن بما ان ذلك هو الاستحيل الذي هدم كاليجولا من قبل ، فان الاتصال الجسدي يغفو غدا بسيزيفيا بلا تنقية ، وبلا مبادرة ينسب خلال الرواية في ايقاع مأساوي .. رتيب ومرهق كالاصطدام التكرور بالفراغ ذاته ، او كترديد فجيعة الدراما البشرية النابعة - في رأي كامو - من ذلك الحنين الى الوحدة ، وتلك الشهوة الى المطلق . « والامتلاك الجسدي لم يكن في العادة الا تكرار امتلاك لعني سابق . لقد حاولت طويلا ان اقسو معها واضمها ، واشدها ، واضمها والسج فيها . ولكنني لم اكن امتلك سيسيليا ، فقد كانت في مكان اخر ، من يدري أين ؟ وانتهى بي الامر الى ان سقطت وامن القوى ، ولكنني ظلت ممثلا بالفسب ، خارجا منها كما اخرج من جرح لا فائدة منه » .

وعشا ، يحاول ان يرفع الصخرة الى القمة الشامخة !

يجهد اولي في كشف خيانتها معتقدا ان هذا الكشف من شأنه ان يضيء سريتها ، ويفصح « البساطة الكدرة للفرقة لذلك النوع من البتر البسيكولوجي الذي هو التكم » . ولكن ، لا فائدة . فنعنما يتقن من خيانتها ازادات غموضا ، وبالتالي اثاره للشبق . ثم يتوسل بالمسال محاولا التقاطها - كموس - جد مكشوفة .. جد مبتذلة ويمكن تميمها . ولكن نائية لا فائدة . ففي حين « انه كان يستطيع هو وبالاستياري ان يؤكد انها قد اعطياها مالا ، كان بوسعها ، من جهتها ، ان تبرهن على انها لم تكن ماجورة » . فهي لا تهتم بالنقد ، ورغم انها تقبلها ، لا تطلبها ابدا محافظة على لا مباليتها وصمتها الباعثين على الاضطراب والقلق المصنين . انها لا تمتلك ، ولا تلتفت . وكلما تطرف ازادات بعدا ونايا . واخر الامر ، يجرب سهمه النهائي فيعرض عليها الزواج ، غير انها ترفض مفضلة متعة القرب ، واكثر محسوسة . وهي السفر مع لوسيان الى لوزنا لقضاء خمسة عشر يوما .

ويصطدم دينو بعد سفر شاق ورهيب ، كرحلة عبر ظلام صحراوي ، باللاجدوى عارية دون تغطيات وهم او تخيل . سافرت سيسيليا . للم العالم نفسه وتقلص اسود ، كثيفا لا يولج .. لا يخترق « وكل المعرفة المتوفرة في الارض لن تعطيني شيئا يؤكد لي ان هذا العالم هو ملكي انا » (١) .

وهروب سيسيليا معناه انقاذ من مصير بالاستياري . الانتحار التدريجي بحثا عن صلاية ينفيها العقل ، لكن توهما النفس وسط حنينها وتوقها العظيم . وهذا الانقاذ « والتسمية مجازا » يسقط دينو في شرك اسوأ ، بغية طرح الوجه الاخر للقضية عندما يكون على المرء ان يختار مرة واحدة في مواجهة اللاجدوى بدلا من التسرب والتلاشي اللاراديين اللذين يبعان المصير ويعمثران دراماتيكيته .

(١) اسطورة سيزيف لالبير كامو .

دراسات ادبية

من منشورات دار الاداب

| | |
|-----------------------------|--------------------|
| نزار قباني شاعرا واتساقا | لعي الدين صبري |
| لصايا جديدة في ادبنا الحديث | للككتور محمد منصور |
| في ازمة الثقافة المصرية | لرجاء النقاش |

سلسلة الجوائز العالمية

صدر منها :

١ - المثقون

رائعة الكاتبة الوجودية الكبيرة

سيمون دو بوفوار

الحائزة على جائزة غونكور الفرنسية

ترجمة جودج طرابيشي

في جزئين - ثمن الجزء ٧ ليرات لبنانية

٢ - السام

اخر رواية للكاتب الايطالي الشهير

البرتو مورافيا

وهي الحائزة على جائزة فياريجيو الكبرى

الثمن خمس ليرات لبنانية او ما يعادلها

٣ - ابك يا بلدي الحبيب

تصوير رائع للمأساة العرقية في افريقيا الجنوبية

تأليف الان بيتون

ترجمة خليل الخوري

الثن ٥.٠؛ فرشاً لبنانيا

منشورات دار الاداب - بيروت

وما اشد الشبه بين مرسول عشية تنفيذ الاعدام في زنزانته ، وبين دينو المصلوب بالجيس في احدى غرف المستشفى . فالاول يرفض الهرب ناو الانتحار ، ثم يقبض تمويضه : التلوق والحياة بمق اكثر وباحساس اشد . والثاني يقنع باستحالة الاسماك بالعالم ، وتلخصه في حقيقة سهلة تروي غلة التوق ، ثم يبدأ في تلوق الوجود بشتى صيغه واشكاله نافذا من الثقب الوحيد الذي يحرقنا . ثقب يفتح فقط ، باستبدال عبارة : « اريد ان امتلك » بعبارة : لا تلوق ، او لافهم من غير امان عقيمة . مخيبة .

ويتأمل دينو الشجرة ، ثم سيسيليا ، وينسبط بتأمله وشعوره بوجودهما الاخر . بانهما مختلفتان ، ومستقلتان عن شخصه . وفي هذا المستوى ينتفي السام ايضا ويكتسب العالم وجوده من احساس اغثنى ، وازداد عمقا ورهافة . ومن الطبيعي ان هذا الاحساس يظل اسيسر الوهم المطارد ، جيس قبضته لا يبرز وينشق الا في لحظة الاعتراف ، او اليقين باللاجنوى كمعطي وحيد في عالم انزلاقي امس .

ومعاودة الرسم او استطاعته تتعبد فقط بانثاق هذا الاحساس لانه بمثابة « ايجاد » العالم . أي موضوع الرسم . ويخبرنا دينسو انه سيحاول العودة الى لوحته المنتظرة . ولكنه ، بفعل الخوف الطويل ، والارهاب النفسي الذي مارسه صعوبة المحاولة ، يظل قلقا ، او متشككا من قدرة حالته الجديدة على الصمود . حتى انه يتركتا دون ان يجزم بان من يخبر التمرد لن يتكس في تكوص جديد يلاحق فيه شهوات زائلة وقاسية .

ولكن ، رغم ذلك ، يبقى الخلاص المعطى كامنا في اختيار التمرد او الوصول اليه .

وهكذا تغضي الرواية ، بعد اصابة الحركة الرمزية فيها ومع الاحتفاظ بميزاتها في المعالجة الى نتائج كامو النظرية ذاتها .

بقيت كلمة موجزة حول الشكل يشرها ان الرواية الفلسفية معروضة دائما لخطر « الحسابية » ، بمعنى ان تتحول الى معادلة تفسر الناس والحياة على التوضع في رموزها ، واتخاذ منحى حركتها ، دون اي قدر من التلقائية المجانسة لحياتنا .

- أقرب مثل على ذلك هو رواية « طقوس في الظلام » لكونول ولسن . فهي عملية حسابية دقيقة تصادم رموزها : العقل ، والاحساس ، والجسد ، في بوتقة أحداث مصنوعة لتنتج في نهاية التفاعل عربة افلاطون ذات الحصانين المتباينين ، والتي تتسق حركتها بحكمة العقل القائد وحده .

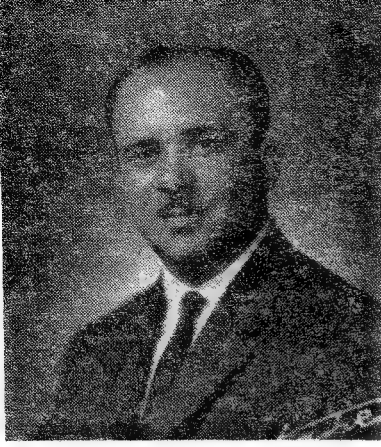
والحسابية - من غير انني شك - تضعف الرواية ، وتقيد حيويتها بسلطة العقل المطلقة . مع ان الفلسفة انما دخلت الرواية لكي تكون اكثر تجاوبا مع « الوضع الانساني » واقل انمزالا . لتجيا وتنبسفي بكلمة ادق .

ورواية « السام » لم تستطع تجنب هذه الحسابية نهائيا . ويمكن لحما ، وخاصة حينما نقرأ التمهيد والخاتمة لوجدهما ، ونرى كيف ان التمهيد معادلة ينقصها الحل ، وان الخاتمة هي حل المعادلة . ولكن - الى جانب ذلك - يمكننا ان نلاحظ ايضا ، ان موهبة البرتو مورافيا قد احييت السياق بالرغم من ضيق المسرح ، وتحدد ابعاده . الشيء الذي يشعرونا احيانا باحتفاظ الاحداث ببعض التلقائية ، وبانها غير مدفوعة بحتمية قاهرة ، ومصنوعة .

وشخصية باليستاري ، وهي امتياز للرواية ، تفقر امكانيات هذه « التلقائية » دون ادنى ريب ، لانها - كما رأينا - مرآة يرسم فيها الدرب كالقدر ، وبشكل دقيق وواضح كالارقام .

ولعل الذي يعوض لهذا العمل ، او يبرره ، هو ان المشكلة طرحت بكل ابعادها ، وعولجت بمختلف ترجحاتها . وربما كان هذا بالذات المسؤول الحقيقي عما اتسمت به من حسابية .

سعدالله ونوس



مذكرات روائي

بقلم الدكتور محمد دريس

الخميس ...

صدرت اليوم روايتي الجديدة .
وقد أحسست برعشة اذ لامست أصابعي النسخة
الاولى منها .
تري ، كيف يستقبلها النقد غدا ؟
سأحاول ان أسجل انطباعاتي حول ذلك يوما فيوما .

الثلاثاء ...

أصبح اني لا اتحمل النقد ، كما ادعى اليوم احد
محرري الصحف ؟ أو صحيح اني سأعادي كل من ينقد
روايتي ؟
لا أحسب ان هناك كاتباً يتحمل النقد اذا كان قائماً
على التجني وسوء النية . واعتقد ان ميدان النقد لا يخاو
من هؤلاء . واذن ، فهم الذين يبدؤون العداء . فلا مفر لنا
من معاداتهم . لا لانهم ينقدون ، بل لانهم يدخلون ميدان
النقد بنية غير نظيفة .
أما اولئك الذين ليست لهم ضمائر مدخولة ، فسنتفتح
لهم صدرنا باخلاص ، مهما قسوا في النقد .

الاثنين ...

قرأت اليوم ما كتبه الأنسة نور سلمان في جريدة
« المحرر » (العدد ١١) . ليس هذا بالنقد طبعاً . انها
تأثرات وانطباعات عجلى ، وعلى لهجة الرضى التي ترشح
منها . فهي مفتقرة الى محاولة الكشف والنفاذ الى ما
وراء السطح . ثم ان في كثير من الآراء والاحكام غموضاً
لا يدل على صفاء في الرؤية . ما معني قول الكاتبة :
« موافق فنية فيها الكثير من عناصر التشويق ، ولكنه في
غمرة صدقه يغفل عن توفير خيط الانسجام بين ما هو
رسم حي وما هو غناء حميم او خطاب لبق لا يفعله فيه
المواظ ... »

أبكون « خيط الانسجام » هذا قاعدة جديدة من
قواعد الرواية الحديثة ؟
كنت أود لو أن نور سلمان ، وهي أعمق ثقافة من
معظم الذين يشرفون على الصفحات الادبية في الجرائد

اليومية او الاسبوعية عندنا ، كانت على مستواها هي ، لا
على مستواهم هم .

كلمة أخرى نشرت اليوم في العدد الرابع من جريدة
« الناقد » الدمشقية ، تحمل هجوماً عنيفاً على الرواية .
ولكن كاتبها - او كاتبتها - جبان بلا شك ، والألم
استعمل اسماً مستعاراً : « ايزيس » .

الجمعة ...

كلمة بلا توقيع ، قرأتها في جريدة « الحوادث »
(العدد ٣٠٤) تحت عنوان « نزار قباني يصبح عصام
حلواني » .
كيف لنا الا نشور اعصابنا حين نرى من يتصدون
للنقد عندنا يكتفون بالتفتيش في ما نكتب عما يمكن ان يثير
« فضيحة » ؟
أليست هذه فضيحة النقد عندنا ؟

الاحد ...

استعرض رفيق خوري في عدد « الاحد » الذي
صدر اليوم روايتي على نحو ذكي لم ينسق فيه للسهولة
الصحفية . وقد وضع يده على كثير من القضايا التي اثارها
الرواية ، ولكن العجيب انه لم يتطرق اطلاقاً الى الشكل
والتكنيك .
وقد خلا هذا العرض من اي انتقاد . وهذا ما يؤخذ
عليه .
ولكن المأخذ الأشد انه اهتم بالتعرف الى هوية
الابطال ، والى كشف الستار عن شخصياتهم الحقيقية ،
كما يتصورها .
وقد كتبت كلمة أرد فيها على هذا الجانب من نقده ،
كما كتبت زوجتي عائدة كلمة أخرى ، اذ هو قد أورد اسمها
على انها احدى البطلات .
وقد قلت في كلمتي :

تناول الأستاذ رفيق خوري روايتي « اصابعنا التي
تحترق » بالحديث ، وقدم تلخيصاً لها واصدر بعض
الاحكام .

انه مقال غسان كنفاني في « الحرية » تحت عنوان « العبودية والجنون في أصابعنا التي تحترق » . وقد بدأ الكاتب بالحديث عن « النرجسية » التي وصفت بها رواية « الحي اللاتيني » فقال انها اللفظة المرضية لما ندعوه بأنه مونولوج داخلي واقعي ، وأوضح ان تلك الرواية كانت تطرح قضية عامة أكثر مما تطرح قضية خاصة ، وانتهى الى القول بأنه يستعمل كلمتي نرجسي وبيوغرافي (1) بمعنى واحد تقريبا .

والهم في هذا ان الناقد لم يأخذ كلمة « النرجسية » بمعنى مبتذل، بل درسها على انها ظاهرة بيكولوجية تلازم كل روائي يكتب نوعا من الأوتوبوغرافي . وهذا يعني ان الرواية ، بصفتها فنا أدبيا ، تحتل دائما بطلا نرجسيا ، هو البطل الرئيسي الذي يتناول المؤلف عبره كل القضايا التي يثيرها ، بحيث يصبح هو مركز استقطاب الهموم . وعلى هذا تكون ملاحظة الناقد على نرجسية رواية من الروايات ملاحظة سطحية اذا اكتفت بهذا التقرير ، ولم تحاول ان تكتشف وراء النرجسية ظاهرة نفسية واجتماعية في الوقت نفسه . فلئن أصابت « الحي اللاتيني » نجاحا لدى الأدباء والقراء ، فليس لكونها رواية نرجسية ، وإنما لان هذه النرجسية ظاهرة تنسحب على جيل كامل من الشباب الذين يحاولون ان يبحثوا عن انفسهم عبر الصراعات الفكرية والنفسية والقومية والجنسية . وهنا تنكشف بلا ريب تهاة الذين يهاجمون ويدنون « بطلا » روايا اذا ظهر بمظهر يوحى بأنه يعتقد نفسه ذا أهمية في شأن من الشؤون .

وقد تنبه غسان كنفاني كذلك الى الصعوبة التي تكتنف وضع رواية تتناول أحداثا صميمية قريبة ، فقال انها تخلف صعوبة لدى « القارئ العادي » هي انصرافه الى « اكتشاف » الأبطال الذين أستبدل المؤلف أسماءهم بأسماء أخرى . وأضاف « وتلح هذه الرغبة الى حد يمكن معه للقارئ ان يفقد شيئا كبيرا من اهتمامه بالرواية لذاتها ... ولذلك كله فانه يحتاج الى قراءتها مرة أخرى ليفهمها من جديد ... ومن الطبيعي ان هذه العملية كلها لا علاقة لها بنية المؤلف (...) فيمكن للدكتور ادريس ان يرد بأنه ليس مسؤولا ابدا عما يمكن لرواية ان توحى به للقارئ ، وسواء اعتقد القارئ ان الشاعر عصام الحلواني في الرواية هو نزار قباني ، أم لم يعتقد ، فان عصاما لا يعني بالنسبة للرواية والمؤلف الا نموذجا بشريا معينا مجردا ... »

ان على القارئ ، وعلى الناقد بصورة اخص ، ان يتناسى الاشخاص الذين قد يذكرهم بهم أبطال الرواية ، لان ما يقدم اليه ليس روبرتاجا او حادثة واقعية ، بل اثر فني يقوم قبل كل شيء على « التحوير » و « التشويه الفني » .

ولقد أحسست ان غسان كنفاني يرد على كثير من الانتقادات السهلة حين قال : « اذا كان القارئ يتوقع قصة ذات عقدة وحل وانفجار ، فان هذه الرواية لن تعجبه طبعاً ، واذا كان يتوقع قصة مترعة بالمغامرات والمناورات الكاوبوي ، فلن تعجبه هذه الرواية . اما اذا اراد ان يشاهد لوحة فنية لقطاع من حياتنا ، لوحة فيها العالي وفيها الوضع ، الأبيض والأسود ، الوطنية الهادئة والأخلاص ، تصادم الرجال والأفكار وتعايقهما ، اذا اراد كل ذلك ، فانه

ولكن الذي أثار دهشتي حرص الاستاذ خوري على ان يؤكد للقارئ ان شخصيات الرواية معروفة تماما ، وهو لا يكتفي بذلك ، بل يوضح ان هذا البطل في الرواية هو فلان ، وان تلك فلانة الخ ... ويذكر أسماء أدباء معروفين لدى القراء جميعا .

ويهمني جدا بهذه الكلمة ان انفي نفيا باتا ان يكون الأدباء والأدبيات الذين ذكر الاستاذ رفيق أسماءهم هم أبطال الرواية وشخصياتها ، فاني حين وضعت روايتي ورسمت أبطالها لم اضع نصب عيني اشخاصا معينين ، وإنما تصورت « جوا » عاما يعيش فيه ادبونا واستلهمت هذا الجو . ولا يستطيع احد من الأدباء على الإطلاق ان يدعي اني رسمته هو لا سواء ، لانه لا بد ان ينكر نفسه اذا حاول تطبيق الخطوط التي رسمها ، على شخصيته الحقيقية . وعلى هذا ، يكون تأكيد الاستاذ رفيق ، فيما يخص هويات الأبطال الحقيقية ، تأكيدا مجانيا تماما .

ولقد حرصت على ارسال هذا التوضيح الى مجلتكم ، لكيؤكد ان الناقد الحقيقي والقارئ الحقيقي لا يهمهما اطلاقا ان يبحثا عن ممثل أبطال الرواية في الحياة ، وإنما يهمهما ان يجدا في الرواية اشخاصا ينبضون بالحياة ويحملون لها « وهم » احتمال الوقوع ، ولا يعنيهما بعد ذلك ان يكونوا قد عاشوا حقاً ام ان الكاتب قد اختلقهم اختلاقاً . وقد كنت افضل لو ان الاستاذ خوري تناول الموضوع في هذا الاطار .

وقالت عابدة :

في عدد « الاحد » الماضي فوجئت بمقال عن رواية « اصابعنا التي تحترق » ، وفيها يذكر الناقد الشخصيات « الحقيقية » التي تكمن وراء الاسماء المستعارة . وليس من شأني ان انفي « حقيقة » اولئك الشخصيات ، فذلك امر يتعلق بالمؤلف . وإنما يهمني ان ابعد عن نفسي تهمة وتصرفات الصقها بي الناقد . فالهام بطل « اصابعنا التي تحترق » ليست عابدة مطرجي ادريس كما هو وارد في المقال ، وليست صورة فوتوغرافية سهلة الى هذا الحد الذي يحسم به . فقد تحمل بعضا من الواقع واشياء كثيرة من الخيال التأليفي . انها انعكاس بالاحرى لنفسية سامي ، فهي تكمل شخصيته وتنضج بحسرتة على طفولة لم ينعم بها وتحمل املا نحو مستقبل يحلم به . انها بنت اختراعه . وهناك حوادث كثيرة لا تمت الى الواقع بصلة . ولا اريد ان ادخل في تفاصيل تلك الحوادث ، لان ذلك يفسد لذة العمل الروائي ويضغ حدا فاصلا بين الواقع وعملية الخلق . وهذا حق لا املكه ، ولو كان رفع التهمة عني كان يقتضي ان اذكر وقائع الرواية الحقيقية . اني ما زلت اؤمن ان شخصية الهام ضرورة « فنية » في الرواية وتصرفاتها تفرضها طبيعتها الفنية نفسها . وانا اقدر الفن ، ولولا ذلك لثرت على زوجي المؤلف ! فرقيقة شاكر ، وسميحة صادق و ... واما حافل بالمغامرات ، ابعد من ان تتحملها اعصاب زوجة ... لو كان كل ما ذكر هو واقعا حقيقيا ! ...

الانين ...

هذا مقال يحاول فيه كاتبه ان يدرس الرواية برصانة وموضوعية ، ويعدل عن طريقة النقد التافه التي تهتم اول ما تهتم باصدار الأحكام ، ليحرب تعمق الموضوع الذي طرحه المؤلف والقضية التي عاناها .

(1) يقصد الكاتب « اوتوبوغرافي » لا بيوغرافي .

لا يمكن أن يجده بأفضل مما هو عليه في « أصابعنا التي تحترق » .

وقد وضع غسان كنفاني يده على قضية رئيسية من القضايا التي حاولت الرواية أن تطرحها حين قال :

« ثم المشكلة الأساسية ، المرأة بالنسبة للفنان ، هل هي سجن أم انطلاق ؟ قيد أم جناح ؟ حاجز أم مدى ؟ الزوجة في رأي عصام مثلاً دمار ، أما في رأي سامي فهي غنى وخصب ، وقد يكون كلاهما على صواب ، ولكن الموضوع هنا ليس موضوع « النموذج » ومواقفه الخاصة وأفكاره ، بل هو أساساً موضوع الأخلاقية حين تكون هي - كما يرى سامي - المقياس الوحيد المطروح في قضية الحب ... ولكن العاطفة البشرية - بل حتى المواقف الفكرية - ليست قوالب جليد ... ولذلك فإن سامي يتعرض لامواج ترفعه وتنزله حتى يصبح أحياناً على حافة الرصيف أو حافة المحيط ، وقد يكون هذا كله هو « الضريبة » التي يدفعها الفنان في عالم تحكمه قوانين خذ وهات ، ولكن هذه الضريبة يجب أن لا تصل أبداً إلى حدود الهلاك الخلقى » .

أما « العبودية والجنون » اللذان وردا في عنوان مقاله فقد فسرها كما يلي :

« نحن اذن نواجه عالين شبكهما المؤلف ببراعة: العالم الداخلي للفنان ، وعالم العلاقة المنبثقة عنه ، ولأن هذه « العلاقة » هي في العادة قانون اجتماعي ، والموقف الداخلي هو قانون فردي ، فإن الصراع الذي يحدث بين هذين القطبين يتوقف على مدى احساس الفنان بموقفه الداخلي ، ومدى فهمه لقانون العلاقة ، وقدرته على اقامة التوازن الذي يجب ان يقوم بين محاولات قانون العلاقة لسحق الفرد ، ومحاولات الموقف الفردي للتمرد على قانون العلاقة ، وبكلمة أكثر دقة ، التوازي الذي يجب ان يقوم بين العبودية والجنون ... والسؤال الذي يبقى هو: هل كان أبطال « أصابعنا التي تحترق » ضحايا العبودية أم ضحايا الجنون ؟ ومن الذي استطاع ان يقيم التوازن ان كان ثمة من استطاع ؟ الرواية لم تعط الجواب ، والقارىء لا يستطيع ان يكتشفه لان القصة كلها هي قصة الاحتراق ذاته ، الصراع القاسي الطويل في سبيل الحرية والعلاقة، العبودية والجنون ، الضياع والشاطئ . وأغلب الظن ان هذا الصراع ذاته هو ، في ذاته ، التعويض الوحيد المطروح لهذا الجيل » .

ولا ريب في ان غسان كنفاني قد تجاوز في هذا التحليل ما يكون قد خطر لي وأنا أصمم روايتي . ولكن من قال ان مهمة النقد ليست ان يكتشف عوالم ومعانسي ربما كانت غريبة حتى عن وجدان الروائي نفسه ؟

الخاميس ...

« وهذا الكتاب في السوق ، غلاف أنيق والورق من النوع الممتاز ، والسعر (يا بلاش !) اربعمئة قرش فقط

« العنوان مثير ، ولا اعتراض لي عليه ، سوى انني كنت اؤثر لو ان المؤلف قال : « أصابعي التي تحترق » لانني لا اظن ان احدا ممن قراوه سيقبل لأصابعه ان تحترق على هذه الصورة المثلجة ! »

« البطل - وهذا في الرواية طبعاً - حامي ذمار وقائد احرار يبكي قرب المذيع اذ يسمع بالعدوان الثلاثي فلا ينام ليله ونهاره ... »

بهذه العبارات يبدأ عاصم الجندي مقاله المنشور في « الصياد » اليوم بعد مقدمة كتبها أخوه علي الجندي ، المشرف على الصفحة الادبية في المجلة ، ذاكرة انه يفقد دراسة عن الرواية ، وفي انتظار ذلك يقدم مقال أخيه .

واضح ان المقال مليء بالسخرية والتهكم . ولكن هذا الاستهزاء ينصب كله على قضايا تتعلق بأبطال الرواية كأناس يعرفهم الكاتب - او لا يعرفهم - لا كشخصيات فنية . ان القاريء لا يجد عبارة واحدة تقيم الاثر من حيث هو عمل ادبي ، بل يلحظ ان هم الكاتب كله هو ان يقارن بين الابطال كما يعرفهم هو او يعرفهم الناس وبين الصورة التي رسمها المؤلف عنهم . كان الروائي مصور فوتوغرافي ، او كأنه صحفي يحرص على الامانة في التصوير . وهكذا يبني الكاتب أحكامه على اعتبارات شخصية ، فتدخل كلمته كلها فيما يسمى بالهراء .

قال الكاتب في بدء كلامه : « ولقد قرأناه (يعني الكتاب) وما أحسبني سأجنني عليه فيما سأكتب . انني اضع يدي على ضميري ، كما يقولون » .

من ذا الذي يقسم لهؤلاء ان الضمير امر ضروري في ميدان النقد اذا لم يكن وراءه فهم وعلم ؟

الجمعة ...

« أصابعنا التي تحترق » هل احترقت وتصادم منها الدخان ؟ اني لم ار أصابع الدكتور سهيل ادريس في هذه الرواية الطويلة الانيقة التي تفتقد الى الوحدة - وحدة الرواية . لقد رايت أصابع نحيلة شاحبة واهية يغلفها الضباب هي أصابع مراقب يستغل كل شيء حتى الادب ومجلة الفنون لاشباع جوعه الجنسي وعطشه للمرأة ...

« ماذا في الرواية الانيقة التي يستهويك فيها الغلاف والرسوم والعنوان فقط ...

« انني ارى الخطيئة تنعكس على وجه صاحب الاصابع المراهقة ؟ اني اراه الان يتألم وهو يرى الفضيحة تكبر وتكبر ... »

« فاذا كان الادب عملية نشر غسيل على السطوح فانا اقول ان الدكتور سهيل ادريس خلق وأبدع ... واذا كانت الرواية عملية تجربة مراهقة وحوادث تافهة فان صاحب أصابعنا التي تحترق كتب رواية ... اما اذا كانت تجربة انسانية وعملية مخاض وعمل فني فان الدكتور .. كتب ما يشبه الرواية في يوميات سجلها بأوراق كثيفة وغلاف أنيق ... »

« وأخيراً بؤدي ان أهنيء سامي على مغامراته الموفقة .. مع أسفي الشديد لمصير الضحايا .. الضحايا التي احترقت وأحرقت معها سهيل ادريس .. »

هذه مقتطفات من مقال كتبه شخص يدعى حاتم خوري ، لم يسبق ان قرأت شيئاً له ، وان كنت اعرف ان له بضع روايات . وليس بإمكانني طبعاً ان أحكم عليه قبل ان أقرأه ، ولكن اذا كانت كتابته الروائية على شاكلة كتابته النقدية هذه ، فلا شك في أنه انسان سخييف ،

فضلا عن كونه كاتباً تافها .

ان من يسطر هذه التفاهات لا يمكن ان تكون له روح فنية ترتقي به الى مصاف الانسان السوي . . من أجل هذا أشك في ان يكون هذا المتنطع متعلما ، قبل ان يكون مثقفا .

الارباء . . .

تحت عنوان « صور نابضة من مجتمعنا » قرأت في « الاسبوع العربي » مقالا بتوقيع « انطوان بطرس » علمت فيما بعد ان كاتبه الحقيقي هو « انعام الجندي » ، وقد وضع اسم انطوان بطرس خطأ .

وقد حاول انعام الجندي ان يتناول الرواية بموضوعة وحسن فهم ، خلافا لآخيه عاصم الجندي الذي اراد ان يتسلق السلم وقدماه كسيحتان . وهناك احكام اخالف الناقد فيها ، ولكني احترمها لانها صدرت عن وجهة نظر متجردة .

وقد ذهب انعام الجندي الى انه لا يقوى على « اعتبار الرواية شاهدا على هذه المرحلة » ، وان تكن من الروايات الواقعية التي استطاع صاحبها ان يمضي بها يسر واحكام، منذ بدايتها حتى نهايتها . ويوضح رأيه هذا بقوله : « فلو اخذنا هاني الغريب لرأيناه غير معروض الا من خلال فكرة او فكرتين ، دون تحليل او مناقشة ، فكان مهمة الكاتب نحوه نقل بعض افكاره واقعا . وهاني يمثل اتجاهها ، ولكن هل عرضت الرواية الاتجاه عرضا كافيا ؟ »

وانا اقر الناقد الان على ان شخصية هاني الغريب غير معروضة عرضا كافيا ، بالنسبة للشخصيات الاخرى في الرواية . وقد كان علي ان اقدمها في مواقف كثيرة اخرى تبرزها على حقيقتها وتوضح اتجاهها .

غير اني لا ارى هذا المآخذ كافيا لتبرير الحكم الذي انتهى اليه من انه يتصور قارئاً ، بعد خمسين عاما ، « يقرأ الرواية فلا يتبين مرحلتنا على وجهها الاكمل » . ان شخصية واحدة من شخصيات رواية لا يستطيع ان تعطي فكرة حقيقية عن مرحلة معينة من تاريخ مجتمع ، سواء كانت مرسومة بدقة وتفصيل ، ام موجزة .

ثم اني لم ازعم ان غاية الرواية تصوير « مرحلة باكملها » وانما كان في ذهني وانا اكتبها ان اعطي لوحة عن « مجتمع الادباء » عندنا في منتصف القرن العشرين وعن ازمة الاديب العربي - بين مطامحه وقيود الواقع الذي يعيشه . فان ادركت هذا فحسبي . وقد اقر انعام الجندي نفسه هذا حين قال : « ولا ننسى ان من اهداف الرواية ان تجسد مجتمع الادباء ومشاكلهم ونزعاتهم . من هذه الزاوية كانت الرواية صورة صادقة عن الواقع » .

وهناك ملاحظة اخرى ضمنها الناقد مأخذا على الرواية ، هي قوله :

« ورغم ان الكاتب حاول ان يعطي نموذجا عن كل اتجاه ، الا انه نسي نموذجا معينا ، غير متجسد فعلا في اية شخصية ، وهو اتجاه العربي الملتزم . واذا قيل ان بطل الرواية عربي ملتزم ، قلت : لا ، انه دائما يحارب الالتزام ، وهو يمثل الاديب المؤمن باتجاه ، ولكن الذي يرى ان الاديب يستطيع ان يخدم اتجاهه بما يكتب ، بما يلتزم كتابته ، لا عملا منظما . واذا قام يوما بنشاط ، اثر حادثة كالاعتداء الثلاثي ، فانما هو نشاط موقت يمضي بمضي الحادثة » . فمن الواضح انه ليس المفروض في اية رواية ان تجمع

في شخصياتها جميع النماذج الممكنة . ومع ذلك ، فانا احسب ان في شخصية سامي بذور الاديب الملتزم . ولكن يبدو ان مفهوم الالتزام الادبي لدى الناقد مقصور على « العمل المنظم » ، وربما كان يقصد به العمل الحزبي . وسواء اكان هذا ما يعنيه ام لم يكن ، فنحن نؤمن بأن عمل الاديب الرئيسي هو ان يكتب ، ان يكتب قبل كل شيء ، لا ان يعمل عملا منظما او غير منظم . وواضح ان ذلك لا ينفي ان يعمل الاديب ، وان يعمل خاصة بما ينسجم مع مبادئه وعقيدته . ولنا تصور ما يمكن لاديب ، مهمته الاولى الكتابة ، ان يعمل اثر حادث كالعدوان الثلاثي ، اكثر مما عمل بطل الرواية . ان نضال الاديب يكون بما يكتبه دفاعا عن الحريات والمثل ، لا بشيء آخر .

ثم ان مفهومنا للالتزام في الادب هو من الرحابة بحيث اتنا نعتقد بان التزام الاديب حزبيا يؤدي الحربة التي ينبغي ان تكون متوفرة لديه في ابعاد حدودها ، الحرية التي هي هبته الكبرى . ومن هنا اختلافنا مع مفهوم الالتزام الادبي لدى الشيوعيين . فان هذا الالتزام الذي ينبغي ان ينبع من وجدان الاديب يصبح عندهم « الزاما » مفروضا من قبل الحزب .

ولا بد لي اخيرا من ان اثنى على تحسن الناقد تحسساما موضوعيا بالمشكلات والازمات التي عرضتها الرواية ، والتي صورت البطل الرئيسي يعانيتها في كثير من الاحيان . واحسب ان هذا ما يعبر عنه كلامه حين قال :

« وقد نجد في الرواية رغبة في تبرير بعض المواقف . فيخيل لنا ان هذه التبريرات احد اهداف الرواية . الا ان التبرير جزء من الرواية ، وضورة لتوضيح مواقف البطل ورسم حدود الواقع » .

ان انعام الجندي يرى في هذه التبريرات ضرورة فنية ، وآية على اخلاص سامي لنفسه وقضيته وموقفه . انه يصور الالم النفسي الذي كان يعانیه من اضطرابه احيانا للروض الى متطلبات معيشية مادية قد لا تنسجم وكرامة القلم . وهذا شيء بشري يتعرض له كل انسان ، ولكن المهم الا يرضخ له الى الابد ويسوغه لنفسه ويعتز به ، بل ان يصارعه ويقاومه ويتغلب عليه . ولان « سامي » ممن يلتزمون مبادئ وقيما ، فهو من اولئك الذين تبرز لديهم محاسبة النفس ومصارعة الضمير . ونحن نعتقد ان الاديب الحق هو الذي يواجه هذه المواقف ويصورها بصدق واخلاص ، فاذا أهملها في سياق تصوير نفسية البطل ، كان يزيف الحقيقة وينفي الوقائع . واعتقد انه كان بإمكانه ان اسقط هذه المقاطع او هذه الوقائع من الرواية ، من غير ان يمسه اي ضرر ، لا سيما وأن هذه الرواية لم تكتب لدفع اتهامات وتبرير تصرفات ، ولكنها كتبت لتصوير هذه الازمات بالذات ولاعطاء صورة صادقة لما يعانیه الاديب من مشكلات وما يتعرض له من مخاوف ومن مغريات .

من هنا كان مضحكا ومثيرا للراء موقف بعض صبية النقد الذين سلخوا واقعة او اكثر من الرواية ليدينوا بها المؤلف والمجلة التي يشرف عليها ، من مثل واقعة النسخة التي كان يرسلها الى العراق وقد حذفت منها بعض الصفحات التي من شأنها ان تسد العراق في وجه المجلة . لقد كان يمكنني ان اغفل هذا الواقعة ، ولكن اغفالها كان

منه . ولكن المشهد الذي يصور المسابقة ، يدخل في التصميم الذي أخذت به نفسي من أن اصور « الجو » الأدبي بكل تفاصيله وأسراره . صحيح أننا إذا حذفنا هذا الفصل ، لم نفسد اللوحة المرسومة ، ولكن أثباته يضيف إلى هذه اللوحة خطوطاً والواناً ذات معنى وأنا اعتقد أن هذا « الأثر » من التفاصيل الذي يدوم فوق الأحداث هو الذي يمنح رواية « جوها » الحقيقي . والرواية اليوم هي رواية « جو » أكثر منها رواية أي شيء آخر .

ومهما يكن من أمر ، فيبدو أن هذا المآخذ في رأي رثيف خوري نفسه ، ليس ذا بال ، ما دام قد انتهى إلى القول أن المؤلف قد أدى في كتابه دور الفنان الشاهد الذي شهد لجيله وعليه ، وشهد لنفسه وعليها ، وشهد لنا وعلينا جميعاً في كثير من همومنا ومشاكلنا الجديدة ، وكثير من عبثنا وتفاهتنا في أحيان .

ومع هذا كله ، فقد كان المتوقع من ناقد كبير كرثيف خوري أن يقدم للرواية نقداً أعمق وأكثر تفصيلاً ، وبعد تحليل ، وأن كان مما يحمد له حقاً أنه استطاع أن يتجرد تجرداً كبيراً ، وأن ينسى اعتبارات كثيرة كان يمكن أن تبعده عن هذا التجرد .

الجمعة ...

كتب الياس سحاب في « الحوادث » مقالا اعتقد أنه حوى بعض المغالطات والأخطاء الفكرية . من ذلك قوله : « لقد قضى واقعها على واقعيتها » . فهل تكون الواقعية ، في نظر الناقد ، شيئاً آخر غير نزعة تصوير الواقع ؟ لعله لا يجهل أن الواقعية مدرسة أدبية نشأت في الغرب يوم حاول عدد من الأدباء أن ينصرفوا عن النزعة الرومانتيكية ليستمدوا أدبهم من الواقع الحياتي . وعلى هذا يظل الواقع هو المصدر الرئيسي لواقعيتهم . فلا يمكن لواقع أن يقتل واقعية ، لأنه هو مصدرها وهي مصبه . واعتقد أن الكاتب قد خانته التعبير ، وكان يقصد إلى القول أن « الواقعية » - كما صورتها الرواية - قد قضت (في رأيه طبعاً) على « الفنية » فيها . وهذا ما يفهم من مقاله ، وأوضح دليل على ذلك قوله : « ولكن أحداثها الواقعية بلغت من التوهج الصارخ ما حجب أية قيمة فنية أخرى قد ينجح القارئ غير العربي في إبداء الرأي فيها » .

ولنتساءل الآن : أيكون ما أسماه الناقد « التوهج الصارخ » في الواقعية سبباً لازماً لحجب القيمة الفنية ؟ يعني هذا أن الواقعية في مفهومه يجب ألا تتميز بالتوهج ، فضلاً عن التوهج الصارخ ؟ أننا لا نريد أن نناقش هذا المقياس ، ولكننا نعتقد أنه مقياس جديد لم يعرفه تطور النقد ، ولم تعرفه الواقعية على اختلافها حتى الآن ! وبعد ذلك ، ما هي الشواهد والأمثلة على هذا « التوهج » في الواقعية ؟

إن الكاتب يقول : « أن وضوح الأشخاص وبروزهم الصارخ في كل سطر وكلمة قد حجب عن القارئ ، رغماً عنه ، إمكانية تحسس أي شيء آخر في الرواية ... » إن الذي يقصده بوضوح الأشخاص هو أنه يعرفهم . حبسنا . ولكن هل ينتج من معرفة إنسان لإنسان أن تلقى بالضرورة - الحجب والاستار دون « تحسس » الأشياء الأخرى ؟ أن هذا ، وما سبقه ، كلام مجاني لا يصلح لتقييم الآثار الأدبية .

وقد أفهم من قارئ عادي للرواية أن يكون همه

يحرمني حق تصوير بعض جوانب الضعف البشري فسي شخصية سامي ، وكان يحرمني بالتالي حق تصوير الصراع الذي ينشب في نفسه ليحافظ على إخلاصه ونقاء ضميره . وكان ذلك يحرمني أيضاً تصوير إحدى الإزمات التي يعانيها الأديب عندنا باستمرار ، سواء اتخذت هذا الشكل أو اشكالاً أخرى كثيرة يعرفها كل أديب يتعرض للمغريات .

لقد حسب بعض التافهين أنهم « يفجرون فضيحة » حين يستغلون هذه الحادثة ، وتناسوا أن المؤلف قصد إليها قصداً . ولكن هؤلاء ، ومنهم عاصم الجندي أخو انعام (وستان بين الأخوين !) قد اعتادوا على ما يظهر أن يخفوا المعايير والشبهات في أنفسهم ، فامتلاوا بعقد المظاهر الأخلاقية الزيفة ، وراحوا ينومون التبكيث والوسواس الضميري بالقاء الدروس والعظات .

وبعد ، فتحية لانعام الجندي الذي حاول أن يكون ناقداً مخلصاً يعني مسؤولية النقد . تحية له بالرغم من أن رأيه في الرواية لم يكن في كثير من الأحيان إيجابياً .

الثلاثاء ...

أثار رثيف خوري في الكلمة التي كتبها عن الرواية قضية تصنيفها في نوع أدبي معين ، ولكنه أبعد هذه القضية ليقول « هذا الكتاب يقرأ في متعة وشوق ، وإذا قيس بما سبق للمؤلف أن منح من عطاء أدبي ، فإن عبارته أسلم وأدسم ، وفيه مواقف جمة يرتفع فيها الكاتب عن محض الأخبار والتقرير ويجلي حتى يبلغ مرتبة كبار المهووبين في الفن القصصي سيقاً وحواراً وتحليلاً وتصويراً . وبعد هذا قليلاً ما يهمنا أن نسمي الكتاب رواية أو لا نسميه ، إنما يحكم على الأثر الأدبي بما يهب من متعة ، لا بإمكان تصنيفه في نوع أدبي معين » .

ولا شك في أن الناقد الكبير كان من حقه الانتفاذ بحكم التصنيف . فاولئك الذين يشكون في أن تكون الرواية رواية ، لم يقدموا حججاً مقنعة . أنهم يفترضون للرواية تعريفاً ضيقاً محدوداً ينكره اليوم مفهومها الحديث . وقد أخذ رثيف خوري علي أنني كدت أقف عند حد التصوير ، وأضاف : « كان من حق القارئ عليه أن يتعمق في كشف جذور القضية التي بنى عليها كتابه ، وينشد لها الحل بأسلوب فني طبعاً ، لا بأسلوب البحث . فحتمية منطقية أن إثارة قضية مما يوجب الطريق إلى حلها . إلا أنه لم يفعل . وإنما صور ووصف ، ثم توسع في تتبع مواقف وتجارب يضطرب فيها أبطاله ، وصلتها بعيدة بالقضية . وأي صلة بالقضية لرغبة تلك الزائرة في مسابقة الهام ؟ قد يكون المؤلف واقعياً فيما استطرد إليه . غير أنه في حرصه على نقل قطعة من الحياة ، نسي منا يوجه الفن من عملية الاصطفاء ومن ضرورة الاستغناء عن كل ما لا يستلزمه المنطق الداخلي في سير الصنيع الفني » .

أنا أقر الناقد أنني صورت ووصفت . وأومن إيماناً عميقاً بأن على الروائي ألا يفعل شيئاً آخر غير أن يصور ويصف ... أما أن ينشد الحل أو يضيء الطريق إلى الحل ، فأمر ثانوي تماماً ، بل قد لا يكون مرغوباً فيها إطلاقاً . إن الروائي ليس عالماً اجتماعياً ، ولا عالماً أخلاقياً . بيد أن عليه مع ذلك ، أن يصور ويصف بطريقة « موحية » . أن « الإيحاء » هو خاصية الروائي الموهوب .

أما عملية الاصطفاء التي يوجهها الفن ، فأمر مفروغ

اثبات هويات الابطال ومقارنتهم بمن يعرفهم من الاشخاص الحقيقيين ، والفرح العظيم بأنه يكتشفهم ويحل اللغز المفلق ، فان هذه متعة سطحية قد يكتفي بها القراء الذين يحبون الفضائح ويلتذون بانارتها ، اما ان يأتي ناقد يريد ان يدرس الرواية درساً جدياً رصيناً ، فيقول ان وضوح الاشخاص يمنع من البحث عن الجوانب الفنية في الاثر ، فهذا ما يشير الالبسام ، على اقل تقدير !

هل نسي الكاتب ان اهم ما ينبغي ان يسعى اليه الناقد ، هو ان يتجرد ويتحلى بالموضوعية حين يواجه العمل الادبي ؟ اما كان يجب على الكاتب ان يتناسى هؤلاء « الاشخاص الحقيقيين » الذين كانوا يطلعون عليه ، على حد تعبيره ، كلما بدا يكون في خياله صورة فنية عنهم ؟ ان معرفة قارئ او ناقد بابطال رواية ما ، هي اولا شيء عارض تماماً ، بمعنى انه ممكن وغير ممكن ، وهذا لا يمكن ان يؤخذ مقياساً في الحكم الادبي ، وهي ثانياً شيء نسبي كل النسبة . ان ناقد لا يعرف الابطال ، لنفرسه من تونس او الجزائر ، سيكون بمنحى من هذا التأثير ، وسيكون لا شك متجرداً وموضوعياً . وبوسع كاتبنا ان يكون مثله ، اذا عرف ان ينسى هويات الابطال ، وان يتناول الاثر من زاوية فنية بحت ، وان يذكر ان الاثر الفني مرصود للتاريخ الادبي ، وللمواطنين والاحانب على السواء ، وللاقربين والابعدين . اما اذا اصر على انه لا يستطيع ذلك ، بسبب « وضوح » الابطال او بسبب « التوهج » الصارخ في واقعيتهم ، فليفضل بالتلحج عن مهمة النقد ، وليكتف بالتسلي في المجتمعات بان يكتشف هذا او ذاك من الابطال ! ان كل روائي وقصاص يأخذ باطلاله من مجتمعه ، وبوسع أي قارئ او أي ناقد ان يتعرف الى هويات الابطال اذا عاش قرباً من ذلك الروائي او هذا القصاص . فهل من حق الناقد او القارئ ان يطالب الروائي الا يصور هؤلاء الابطال ، بحجة انه يعرفهم ، وان معرفته لهم ستجيب عنه امكانية تحسس الجوانب الفنية في الرواية ؟ لو كان هذا حقاً ، لكان على جميع الروائيين ان يمتنعوا عن الكتابة ويبحثوا لهم عن مهنة أخرى !

اكان موقف الناقد يكون كذلك ، لو انني اخترت ابطال روائي من العمال او الفلاحين ؟ بالطبع لا ! لان حضرته لا يعرف هؤلاء الفلاحين او العمال ، فسيكون بإمكانه اذن ان يحكم على الرواية بتجرد !

أفيكون اذن من واجب الروائي ، لكي يتمكن الناقد من الحكم على روايته بتجرد ، الا يصور في عمله اشخاصاً قد يعرفهم الناقد ؟

ان عدم التجرد هذا هو الذي ورط الناقد في احكام

ادبية مشدودة من شعرها شدا . وقد ذكر انه قرأ الرواية مرتين ، وانا اعتقد انه لو قرأها عشر مرات أخرى ، واشباح الابطال الحقيقيين تعمر رأسه ، لظل عاجزاً عن تقييمها بمقياس الفن الحقيقي !

وما دام هؤلاء الاشخاص ماثلين في ذهنه ، فان بوسع طبعاً ان يتهم المؤلف بأنه يقدم صوراً فوتوغرافية ، لا لوحة فنية ... على ان في هذا الرأي - مع ذلك - مغالطة كبيرة . اصحيح ان المؤلف قد رسم هؤلاء رسماً فوتوغرافياً ؟ لقد وردتني اصدااء مما يردده بعض من يعتقدون انفسهم ابطال الرواية الحقيقيين ، وكلهم ينكر نفسه ويقول ان الصورة التي رسمتها له صورة غير حقيقية ، ولا واقعية ، وبوسعي ان اعتبر ذلك حجة على خطأ رأي الناقد . ان معظم الابطال ، اذا لم يكونوا جميعاً ، هم « مشوهون » في الرواية ، لا لاني اردت ان اشوه حقيقتهم ، وانما لان التحوير الفني يقتضي هذا التشويه ، فإين هي الفوتوغرافية اذن ؟

وبعد ، فقد وقع الناقد في تناقض واضح ، السى جانب تلك الاخطاء الفكرية المتعلقة بمفهوم العمل الفني والروائي . فقد قد ردد اكثر من مرة انه لم يدرك الهدف الذي سعى اليه المؤلف ، ثم ذكر ان الرواية « تقدم صورة عن أهم المشاكل التي يعيشها الادب العربي والادباء العرب في المرحلة الحاسمة التي نجتازها في تاريخنا المعاصر » وأورد في آخر كلمته العبارة التالية : « أما اذا كانت محاولة المؤلف تقديم لوحة فنية عن حياتنا الادبية في العشر سنوات المنصرمة ... والعبارة التالية ايضا : « ولكن المؤلف ... قد قدم لتاريخ الادب العربي مرجعاً طريفاً ... » .

فهذه العبارات تدل على انه قد ادرك الهدف الذي سعى اليه المؤلف . فبم يفسر تناقضه ؟

الخامس ...

كنت ابتسم وانا اقرأ مقال انسي الحاج في مجلة « ادب » عن الرواية . وحين فرغت من قراءته ، كنت افهقه ... نموذج آخر ، يقدمه هذا الدعي ، عن العصر الادبي في لبنان .

الاثنين ...

صدر اليوم في « الاداب » ثلاث مقالات عن الرواية ، اولها تلك التي سبق لرئيس خوري ان نشرها في جريدة « الصفاء » ، وقد تناولتها من قبل . والثانية بقلم الدكتور احمد كمال زكي ، الناقد المصري المعروف ، والثالثة بقلم مصطفى خضر .

وقد اثلج صدري ان اول ما اثار تنبه الدكتور احمد كمال زكي في الرواية هو الشكل . وانا احسب ان جميع الذين تناولوها قبله قد أهملوا هذا الامر اهمالاً فاضحاً . وليس المهم ان يكون الناقد قد وافق او لم يوافق على التكنيك الروائي فيها ، وانما المهم انه اولاه من الاهتمام ما ينبغي لكل اثر روائي ان يولي .

وقد بدا الناقد بالإشارة الى افتقار عنصر الروائية في « أصابعنا ... » اذا شئنا اعتماد التصميم التقليدي للرواية . ولكنه لم يقف عند هذا الحد ، كما فعل سواه من النقاد المتعجلين او المفرضين ، بل أدرك بما يملك من عدة

مكتبة عبد القيوم

زوروا مكتبة عبد القيوم ببورتسودان تجدوا

احدث المطبوعات العربية ، وكذلك مجلة

الاداب البيروتية ومنشورات دار الاداب .

الناقد المتحسس المطلع ان في هذا العمل محاولة لخلق شكل جديد في الرواية العربية يقوم على « اختلاط المونولوج الداخلي بالسرد الدرامي وامتزاج الحركة القصصية بالموقف الشعري وتجاوب الانا بأيقاع الحدث » .

وانتهى الدكتور احمد كمال زكي من هذا الى القول بأنه « ليس من حق الناقد - وقد خرج مؤلف الرواية عن الرتبة الكلاسيكية - ان يأخذ بالتقييم التقليدي للشكل » ثم يشير الى ان المؤلف ليس من الغباء بحيث يدع لاحد فرصة مهاجمته بتهمة الاخلال بالتكنيك الروائي ... مع العلم بان بعض جهابذة النقد (ممن يتصدون للنقد لأول مرة في حياتهم ...) قد اتهموا المؤلف بمثل هذا الغباء !

ويحاول الناقد بعد ذلك بتبصره الواعي ان يتكشف عيوب الاسلوب الجديد ، فيجد بعضها في تركيز الرواية على شخصية سامي « وكل ما عداه كان يدور في فلكه » . وقد يكون هذا مأخذا معقولا ، ولكني شخصيا اعتقد ان كل رواية كتبت ، او تكتب ، تركز دائما على محور اساسي يمثل بطل رئيسي . ومن هنا يجيء اعتراض على تهمة الناقد اذ يصف المؤلف بالانانية لكونه قد « سلط الضوء على سامي فقط » . ان كل مؤلف روائي اناني ، لانه لا بد ان يكون له بطل رئيسي يحمله أهم ما يود ان يعرضه فسي الرواية ، لا سيما اذا كان عمله رواية اوتوبيوغرافية .

ولا احسب الناقد قد علق على كلمة « انانية » الاهمية التي حاول تعليقها عليها بعض الذين جعلوا الاعتبار الشخصية في المحل الاول من تقديمهم ، والا لما ذهب الى القول بان قيمة الرواية تكمن « في كونها تعبيرا عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الابعاد السياسية والاجتماعية والفكرية ، وبذلك يدق المؤلف مسمارا جديدا في نظرية الفن للفن » . ان كون بطل واحد محورا رئيسيا لرواية ينبغي الا يحجب ما يمكن ان يحمله هذا البطل من قضية قد لا يحملها ابطال عديدون .

وارى في قول الناقد « غير ان التزام سامي بهذه القضية - وهو موقف المؤلف نفسه - لم يصرفه عن ان يعيش تجربته كإنسان يريد الدعة والحب والمال » - ارى في هذا القول ردا بليغا على من يريدون تقليص مفهوم الالتزام بحيث يصبح قيذا خانقا للحرية .

كما ان الدكتور احمد كمال زكي اكتشف ان وراء « واقعية المواقف » ابعادا « تنطوي على فلسفة لا يسهل طرحها ، ولا يمكن - في الوقت نفسه - التحرر من التأثير بجمالياتها . واذن فنحن ازاء فنان ذكي قد يجابه بالموقف الفكري في قوالب هتافية ، ولكنه يملك من القدرة على الایحاءات ما يدفع بنا الى التعاطف معه » .

واعتقد ان في هذا ردا على الذين وقفوا في فهم « الواقعية » عند حدود سطحية لم ينفذوا من ورائها الى رموز وطاقت تعبير .

ان اختيار الاحداث - بحد ذاته - يخفي وراءه رؤية خاصة ذات مدلول ، حتى ولو رويت هذه الاحداث بشكل بسيط مباشر . وقد يكون ثمة خيط دقيق غير مرئي تسلك فيه تلك الاحداث بحيث يصدر عن تتابعها وحده ايحاء خاص هو اقدر على التأثير من أي تحليل للمشاعر او تزويق للأسلوب . وان جانبها هاما من تكنيك الروائيين المعاصرين يعتمد على فن اختيار الاحداث وتقديمها الى القارئ ، حتى ولو تم ذلك بشكل تجريدي جاف . اما اشارات الناقد الى اسلوب المؤلف في تصوير

شخصيته بحيث ينحدر اكثرهم لترتفع شخصيته الرئيسية فهي صحيحة بالاجمال ، لانه يدرك في نهاية المطاف ما هو مقصود بارتفاع سامي حين يصفه بأنه « لا يعني الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبادئه ... بل لا يعني الا بلورة موقفه على اساس من الفهم لحاجات الانسان ، وكأننا امام وجودي كفر بالديموقراطية والماركسية والفاشية جميعا ؛ ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته في كل شيء ، بل هو يظل مخلصا للحرية العربية ويظل قلبه عامرا بالامل ... » وهو يدل مره اخرى على تبصر وتدبر ونفاذ حين يستطرد الى القول : « .. نحن لا نزع ان يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزع ان لم يأخذ الا وجهها الايجابي او جوهرها الحقيقي ... فقد كان لا يصدر عن مذهبه جامدة ، وكأننا لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانساني المتأرجح بين الشك واليقين ، المتردد ابدا بين الدعة والتعب ، والا فقيم القلق الذي يصاحب الرواية من بدنها الى النهاية ؟ واذا كان قد رفض نهائيا ان يدلف من باب الحقيقة الكاملة ، فلانه ابن هذا الجيل الضال الذي لم يهتد اليها بعد ، ولانه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربي فقط ! » .

بقيت هناك مأخذ اوردها الدكتور احمد كمال زكي ، من مثل اعتراضه على القسوة التي قدمت بها الادبية الناشئة المنحرفة جنسيا ، وعلى تفسيره لبعض مواقف ابطالي ... وهي مأخذ أتقبلها بالرغم من أن عندي تبريرات لها سبق ان ذكرت بعضها من قبل .

وبعد ، فنحن بحاجة الى كثيرين من امثال الدكتور احمد كمال زكي الذين يدركون مسؤولية الناقد ويشاركون في بناء الادب العربي الحديث مشاركة فعالة ، لان مثل هذا النقد لا يقل اهمية وابداعا عن الاعمال الفنية الخالقة .

اما مصطفى خضر ، فقد أحببت الحماسة المخلصة التي كتب بها كلمته . واحببتها بخاصة لانها تعاطفت مع احساس داخلي عنيف كان يرافقني ابدا وانا اكتب الرواية ، وهو الذي عبر عنه بقوله « لا بد من التلوث من اجل عملية التطهير ، ولا بد من فقدان لنتنهي الى وعي القيم » .

كما ان مصطفى خضر كان نافذ البصيرة حين اشار الى توحد تجربتي سامي والهام ، خلافا لمن اعتبر الرواية تجربة فنان مع انثى ، وحين طرح الاسئلة التي اطلت عليه بعد القراءة :

كتابان خطيران

لجان بول سارتر

عارنا في الجزائر

لهنري الیخ

الجلادون

ترجمة هابدة وسهيل اندريس

دار الاداب

لها بمعطيات القضية ، بل تلك التي تساعد على رسم أبعاد القضية كلها في خيوط دقيقة قد لا تبدو واضحة ولكنها مشدودة الى الموضوع المطروح شدا محكما .

اما ان الجزئيات الصغيرة في حياة سامي (كالأعباء الكثيرة في الإدارة والتحرير والتدريس الخ...) لا تخلق حالة نفسية .. عند الأدباء حين تستعصي على أعلامهم عملية الخلق ، فهذا رأي لا يعتمد على أي منطق . اننا نعتقد ان ليس ثمة « حالة نفسية » مجردة تعسر عملية الخلق ، وانما الحالة النفسية تنشأ دائما عن ظروف خارجية تتراكم على النفس فتحول بينها وبين الإبداع . ان لكل حالة نفسية دوافعها ومقوماتها ، وليس هناك فنان يقف عن العطاء اذا لم تجنئه من الخارج اسباب معوقة .

٢ - يعتقد الناقد ان « المسألة القومية » كان يمكن ان تكون محورا يستند عليه الهيكل القصصي ، « ولكن المؤلف أثر ان ستعرض علاقاته الشخصية ببعض الأدباء الذين انحرفوا عن القومية العربية ناحية اليمين او ناحية اليسار ، ولم يحاول قط الافادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بان يصور انعكاساتها على دوره هو تجاه الفكر والأدب » .

ثم يقول : « حقا نحن نلاحظ ان علاقته تتحدد بهذا الأديب او ذلك حسب درجة ابتعاده او قربه من رسالة « الفكر الحر » ، الا ان المنهج التسجيلي المباشر الذي يسود القصة كلها قد افى القيمة الفنية لتلك الظاهرة » .

ومن الواضح ان مأخذ الناقد على المنهج التسجيلي ليس نتيجة لازمة من مأخذه على فقدان المحور القومي في الرواية . ان الامر الاول يتعلق بالشكل ، بينما يتعلق الامر الثاني بالمضمون . وبالرغم من ان الشكل والمضمون متكاملان في البناء الروائي ، فلا يصح استنتاج احدهما من الآخر . هذا ولست أفهم لماذا يريد الناقد ان يجعل من كل قضية تطرح في الرواية محورا رئيسيا لها . ان ازمة الأديب او مأساته عندنا ، انما تتشكل ، كما قصدت الى تصويرها ، من مجموعة من القضايا ، او المحاور الروائية ، لا من محور واحد . وقد اشار الى هذه المحاور جميع الذين تناولوا الرواية بالنقد ، مما يغنيني هنا عن سردها . وهذا المنهج يسائر مفهوما روائيا حديثا يجعل الرواية اشيء باللوحة التركيبية التي تصور قطاعا مستعرضا من الحياة . أنك تشاهد في هذه اللوحة مستويات عدة من المناظر تقف لحظة عند كل منها ، ولكنك لا تستطيع ان تحكم بان هذا المستوى المنظري او ذلك هو اللوحة . انها مجموعة هذه المستويات التي تمنحك الاحساس بالوحدة داخل التنوع ، وبالتماسك عبر التشتت . فاذا اهملت احدها شعرت بالفجوة وضاع عليك حس التناظر والتكامل .

ولقد كان خطأ غالي شكري انه وقف عند كل قضية تعرضها الرواية موقف من يريد ان يتأملها بذاتها ، معزولة عن السياق ، غير مرتبطة بالبوثة التجمعية . والمسألة القومية هنا لم تكن مقصودة لذاتها ، وانما كانت مقصودة لظهور لون من التناقضات التي يعيش فيها الأديب والتي توتر أزمته فيما هي تغنيها .

اما « المنهج التسجيلي المباشر » الذي يلغي « القيمة الفنية لتلك الظاهرة » فقد كنت اود لو ان الناقد مثل له ببعض الاستشهادات لنفهم اصلا ما الذي يقصده بالتسجيل . .

٣ - وتبعا لمنهج الناقد في تفتيت القضايا المحورية ،

« هل بإمكان الانسان ان يكون حرا اذا كان جائعا ؟ ما هو موقف الكلمة في عوالمنا من تجاربنا المصيرية ؟ هل بإمكان الانسان ان ينقي جسده باللهيب في خضم يستقطبه التلوث ؟ هل يترك الانسان مواقفه المصيرية ليخلص الى قضايا مفرقة في الذاتية ؟ هل يكون الفنان الفنان الحقيقي ، في مرحلة البحث عن المصير ، اذا كان بعيدا عن البحث عن المصير ، او اذا كان وجها مزورا من وجوه الخضم القومي ، او اذا كان مرشحا للخيانة في اي وقت كان ؟ » .

ان مجرد طرح هذه الاسئلة ، ثم تحليل الكتاب لشخصيات الرواية ، كافيان للتدليل على انه تجاوز معها على نحو نفتقده عند كثيرين ممن بدأوا قراءتها ولديهم مواقف مخططة سلفا . ولانه قراها بعفوية واخلص استطاع ان يجد « كل شيء يسيل ، يسيل ببساطة الطفولة ، بعذوبة الشعر ، في هذه الرواية » .

الجمعة ...

نشرت مجلة « المجلة » القاهرية مقالا بقلم غالي شكري حكم فيه على الرواية بأنها غير موفقة ، واورد لآثبات ذلك الحجج التالية :

١ - « .. نفتقد منذ البداية ما يمكن تسميته بالمحور الرئيسي في الرواية ، ذلك اننا نفتقد « القضية » التي يمكن ان يثيرها العمل الروائي » .

وانا لست أفهم قوله ان الرواية خالية من قضية ، او من محور رئيسي . ولعل غالي شكري هو الناقد الوحيد الذي زعم هذا الزعم . ونذكر انه قال هو نفسه تعليقا على مشهد سامي في صومعته الصغيرة « وقد بدأ كتابة روايته الجديدة التي ارقته فترة طويلة » العبارة التالية :

« ولعل هذا المشهد الاخير في الرواية هو التجسيد الحقيقي لما استهدفه الكاتب من التعبير عن ازمه الفنان مع الكتابة . بل ان المؤلف ادار كثيرا من المشاهد حول هذا المحور ... »

الا تصلح « ازمة الفنان مع الكتابة » في رأي الناقد ان تكون قضية ومحورا رئيسيا لرواية ؟ وما عاناه بطل الرواية ، وهو في خضم الظروف والقيود والملابسات ، ألم يمان الناقد مثله في حياته قط ؟

انه يستدرك فيقول : « ولكن تراكم الاحداث الجزئية حول هذه النقطة اضاع عليه ان تكون محورا دراميا للرواية . فبدلا من ان يركز المؤلف على هذه الحالة النفسية الناعمة عند الأدباء حين تستعصي على أعلامهم عملية الخلق ، وبدلا من استقطاب الجزئيات الصغيرة في حياة « سامي » التي اسهمت في صياغة ازمته تلك ، نراه يبلورها في أعبائه الكثيرة في الإدارة والتحرير والتدريس .. الخ مما نفى عن الازمة طابعها الذاتي المتفرد » .

وانا ارى هذا كلاما تجريديا محضا يخالف كل مفهوم للرواية . ان الاحداث الجزئية لا تقل اهمية في التكوين الروائي عن « الحدث الكلي » ، بل انها ضرورية جدا لبرازه . وربما كانت اهميتها الرئيسية كامنة في انها تنسي القارئ - غالب الاحيان - القضية الرئيسية ، فيما هي تتحرك لظواهرها وتعريتها . وفاشلة كل الفشل اية رواية لا هم لكتابتها الا ان يحمل جرسا يقرع به لينبه القارئ بلا انقطاع الى القضية التي يعالجها .

وليس المقصود بالاحداث الجزئية تلك التي لا علاقة

أشار إلى قصة سامي مع الهام ، وهو يريد أن تكون ذلك المحور ، ثم جعلها تفشل في أن تكونه . واعتقد أن كل قارئ قد أدرك أن هذه العلاقة كانت « أطارا » يقبول المحتوى ، ويشد بين أجزائه ، ولكنها طرحت في الوقت نفسه إحدى القضايا الهامة في حياة الأدب وفي المشكلة العميقة التي يفترضها الصراع بين حريته ومسؤوليته .

وقد ذكر الناقد في هذا السياق « أن الاحاسيس الغائمة الباهتة التي استشعرتها الهام أزاء الشاعر عصام الحلواني لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التي تبرر تقبلها لفزله . فهذه النهاية ليست إلا دفاعا نفسيا غير موفق عن العلاقة الجانبية بين سامي وسميحة صادق » .

ويبدو من هذه الملاحظة أن الناقد لا يؤمن بمواقف « الضعف البشري » ويريد أن يجد لها مبررات منطقية ، ثم أنه يتجاهل أن هذا موقف لم تسهم الهام في خلقه بقدر ما أسهمت ظروف وذكريات وغيبية ، وينسى بعد هذا كله ردود الفعل التي نشأت لدى الهام بعد ذلك الحادث .

وهذا كله دليل على أن له مفهومًا روائيا جامدا يتنافى وطبيعة التكوين البشري .

٤ - يستنتج الناقد من ملاحظاته السابقة أحكاما حاسمة من مثل قوله : « أن غياب المحور الدرامي والحادث الروائي في القصة ، كانا عاملا حاسما في غياب الشخصية الفنية » وهو يقصد بذلك أن المؤلف نقل عن الواقع من غير أن يلبس شخصياته الرداء الفني ، وأنه اقتصر « على الحركة الخارجية والشكل المسطح وانعدام الغاية الفنية من تركيب الحدث أو الشخصية على نحو معين » .

واضح أنني لم الجأ في هذه الرواية إلى الأسلوب التحليلي الذي استعملته في بعض مؤلفاتي السابقة ، وإنما لجأت غالبا إلى أسلوب الفعل ، وهو الذي يعرض الحدث من غير تحليل أو تحليل . ولكن المعروف أن هذا الأسلوب يتميز بمبدئيا بطاقة الإيحاء التي تشع من عرض الحدث . ويبدو أن ناقدنا لم يجد في هذه الرواية شيئا من هذه الطاقة . وعلى هذا يكون حكمه أهدما كاملا لها . لأن المؤلف الذي يخفق في تحميل الأفعال والأحداث مادة إيحائية ، يسقط في الابتذال الصحفي .

وأنا لأمك طبعاً أن ارد على ذلك ، مادام الناقد قد امتنع عن الاستشهاد بأي حدث أو فعل أو واقعة ، وأطلق رأيه من غير تمثيل . وسيكون كذلك موقفه من ادعائه أن ليس لدى المؤلف سوى « الرأي الشخصي في السلوك الخارجي لشخصياته » وأنه لم يلاحظ قط « أنه تابع التطور المعقد الذي يتعاضد في ذات الإنسان وفق الأحداث التي يمكن تحريكها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معا . » أنه هنا يدين أبطال الرواية بانهم لم يتطوروا قط ، وأنهم ظلوا كما هم ، منذ البدء حتى النهاية ، ويبدو أنه اعتمد على ذكاء القارئ لاكتشاف هذه الحقيقة الدامغة !

٥ - أنهى الناقد مقاله بقوله : « غير أن هذه الملاحظات جميعها لاتدرج « أصابعنا ... » في عداد التحقيقات الصحفية المطولة ، وإنما يدق القول بأنها قصة غير موفقة » .

وأنا أقر غالي شكري أن هذه الملاحظات لاتدرج الرواية في عداد التحقيقات الصحفية المطولة (فهي تدرجها فيما هو أسوأ من ذلك !...) ولكنني لم أفهم مايقصد بكلمة « يدق » في العبارة اللاحقة .

أما ختام مقاله : « وإذا كنت لم أشر إلى مزايا هذا العمل من جودة في السبك ومتانة في التركيب ، فلأن هذه المزايا من المركز المعاد بشأن أدب فلان ... » فواضح أنه قيل على سبيل التعزية . ولكن الناقد كان يغني عن مثل هذا التملق ، لأنه يعلم ولا شك أن « جودة السبك » و « متانة التركيب » لا أهمية لهما على الإطلاق في عمل أدبي كهذا العمل خال - في رأيه - من جميع مقومات الفن الروائي الناضج .

وبعد فنحن نعتبر هذا المقال نموذجاً لموقف النقد اللاموضوعي الذي يفرض للآثر الفني مفاهيم وحدوداً مسبقة ، فينصب جداراً من اللاتعاطف معه يحول دونه ودون إدراك مرامييه وتلمس خيوطه . وتقبل إيحاءيته ، فضلاً عن أنه لا يبدل أي جهد للنفوذ إلى ما وراء السطح من أفعال وحركات .

... الثلاثة

حين قرأت اليوم مقال علي الجندي في « حوار » فهمت لماذا سبق أن قدم أخاه عاصم الجندي في تلك الكلمة التي نشرت في « الصيد » . أنه هنا يردد كثيراً مما قاله أخوه ، ولعلهما كانا متفقين أصلاً على خطة الكتابة وسرد المآخذ . ومعظم هذه المآخذ تمت إلى اعتبارات شخصية وتناى عن التقييم الموضوعي .

غير أنني واثق من أن علي الجندي لا يستطيع أن يفعل غير ما فعل . فإن ماسبق أن كتبه في نقد الكتب لا يوحى قط بأنه يمكن أن يكون ناقدًا جادا رصينا . أنه يعتقد بأن النقد حديث عن القضايا الشخصية ، وادعاء موضوعية ووعظ وإرشاد ، وتنكيت وتفكهة وطرائف . ولا أدري إذا كنا نجد وصفاً لمثل من يتميز بهذا كله غير وصف المهرج النقدي .

... الأربعة

لماذا سجلت تلك اليوميات الخاصة بروايتي ؟ هل كان ذلك فرصة لي اتحدث فيها ، عبر ملاحظاتي

مكتبة روكسي

اطلبوا منها الآداب كل أول شهر

مع منشورات دار الآداب

أول طريق الشام

صاحبها : حسن شعيب

على نقد النقاد ، عن مفهومي للرواية ورؤيتي الخاصة في هذا المضمار ؟

اني اؤكد هنا بان ليس لدي مفهوم متجمد ثابت الحدود ، وان هذا المفهوم قابل ابدا للتطور ، شأن كل مفهوم فكري او فني . انه لم يكن كذلك حين كتبت روايتي الاولى ، واحسب انه سيصيب تطورا كبيرا في المستقبل . تلك هي طبيعة الرواية بالذات . ان كل رواية قابلة لان تفرض مفهوما لها قد يختلف عن مفاهيم الروايات الاخرى . وحتى لدى الروائي نفسه ، قد نجد آثارا متباينة من حيث الرؤية والمنطلق . وقد تجمع رواية واحدة بين مفاهيم مختلفة وتكنيكات عديدة . واعتقد ان هذا كان شأن « اصابعنا ... »

واذن ، فلا بد من ان يكون هناك سبب اكثر وجاهة، دفعني الى تسجيل هذه المذكرات .

لماذا يمتنع الروائيون غالبا عن مناقشة النقاد الذين يتناولون اعمالهم ؟

ان من واجبه ، على مايخيل الي ، ان يبدوا رأيهم في هذا الذي ينشره النقاد على الناس ، لاسيما وان فيه ، في كثير من الاحيان ، اغراضا ودوافع غير فنية . وقد يكون فيه قصور وادعاء ، او قد يكون فيه تشويه وتزييف . ولا ريب في ان النقد يعاني اليوم عندنا من فئة تتنطح له من غير استعداد ولا اعداد . وقلة هم الذين يواجهون النقد بما ينبغي له من عدة الفهم والثقافة والبحث والرصانة .

واحسب ان بوسع المراقب الادبي ان يلاحظ من هذه التجربة النقدية الخاصة بهذه الرواية ان السدين يسيئون الى النقد هم الناشئون الذين لم يستكملوا اسباب الثقافة والتذوق . ان جميع الذين هاجموا « اصابعنا ... » اطفال في عالم الادب والنقد . وصحيح انهم ليسوا هم الذين يؤرخون للادب ، ولكنهم مع ذلك يعطون فكرة سيئة لمؤرخي الادب عن المستوى الذي يمكن ان ينحدر اليه النقد .

الاحد ...

خطر لي اليوم ان اقرأ روايتي قراءة موضوعية . ان انسلخ عنها ، ان انظر اليها من بعيد . بذلك وحده يمكنني ان اصدر عليها حكما منصفا ، اذ لا بد ان اجد فيها نقائص وماخذ يحجبها عني حتى الان شعوري بأنني انسا صاحبها .

ولكن ، اتراني لن اكتشف فيها ايضا مزايا ؟ سيكون مشيرا للابتسام ان اتحدث عن مزايا روايتي . فلا عدل اذن عن هذه المحاولة . ولا عدها اثرا قد انقضى ، بما له وبما عليه . ولا بد التفكير بروايتي الجديدة .

سهيل ادريس

صدر عن :

دار الطليعة - بيروت

ص.ب ١٨١٣

تأليف الاستاذ عمار اويغان
» سيمون دي بوفوار
» صدقي اسماعيل
» سين او كلاغان
» الطبيبة الالمانية ايفا هويك
» غسان كنفاني
» خليل خوري
» ليلى عسيان
» لورنس داريل ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي
» جون شتاينبيك ، ترجمة منير بعلبكي
» ارسكين كالدويل ، ترجمة منير بعلبكي
» مطاع صفدي

الجهاد الافضل
واقع الفكر اليميني
العرب وتجربة الماساة
تجارة الرقيق في الشرق الاوسط
سنوات في اليمن وحضرموت
رجال في الشمس
صاوات للريح - شعر
لن نموت غدا
بالتازار
شارع السردين الملعب
طريق التبخ
فلسفة القلق

قضايا الأدب والأدباء

منظمة حرية الثقافة أيضا . . .

بقلم محسن ابراهيم

كونها ممثلة لتيار فكري يميني - نعارضه فكريا - يدافع عن بنية اقتصادية معينة وانظمة حكم تطرح قضية الحرية ضمن فهم معين واستراتيجية سياسية تتصور مصالح الغرب وحياة البشرية على نحو معين .

ولا يعني هنا ان نقف طويلا حيال الفلسفة العامة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة التي اعلنت « انها تأخذ على عاتقها ان تشجع روح البحث الحر والتكسرس للحقيقة وتقدير الابداع وان تدافع عن الحريات الفكرية ضد اي افتئات عليها مهما كان مصدره » لا يعني هنا ان نقف طويلا حيال هذه الفلسفة المعلنة كي نكشف ، كإناس تهمهم قضية الحرية في العالم ، زيف ادعاء المنظمة من « انها تدافع عن الحريات الفكرية ضد اي افتئات عليها مهما كان مصدره » ، وكونها تستهدف في الحقيقة محاربة الفكر اليساري والتقدمي في اوربا وفي العالم لتفهم الحرية حقا للمفكر اليميني وحده . لا يعني ذلك كله الآن . ولا تعني ايضا ، ونحن نبحت قضية منظمة حرية الثقافة في لبنان و « حوار » ، يمينية المنظمة العالمية لحرية الثقافة كتيار في السياسة والفكر والاقتصاد معبر عن ظواهر قائمة في الحياة الفرية . انما الذي يعني كعرب من امر المنظمة العالمية لحرية الثقافة كونها تترجم يمينيتها الى موقف معين تجاه قضايا القومية وافاق التطور التاريخي المفتوحة في بلادنا .

اذا لم تكن منظمة حرية الثقافة ، كمؤسسة يمينية تعبر عن ظواهر في الحياة « الفرية » ، تعني في حد ذاتها ، الا انها تتحول بالنسبة لنا الى قضية حين يكون لها موقف معين تجاه ما تشهده بلادنا من تطورات . « المنظمة العالمية لحرية الثقافة ونحن » هذا هو الموضوع الذي يتعين علينا الخوض فيه .

منطق صهيوني استعماري

كيف ترجمت وتترجم منظمة حرية الثقافة يمينيتها الى مواقف معينة تجاه قضايانا ؟
لقد نشرت صحف لبنانية عديدة في الاشهر الاخيرة مقتطفات منتزعة من مقالات تضمنتها عشرة اعداد فقط من احدى مجلات المنظمة العالمية لحرية الثقافة . ومن الطبيعي ان ما ورد في الاعداد العشرة يمكن العثور على ما يشبهه في مئات الاعداد الاخرى من مجلات منظمة حرية الثقافة .

ما هي الافكار التي تتضمنها تلك المقتطفات المنشورة في صحف لبنانية عديدة ؟
تناول هذه الافكار اهم قضايا العربية لتحديد اتجاهها موقفا يدور حول محورين :
المحور الاول : هو تبرير حركة الاستعمار التي تعرضت

كتب الاستاذ محسن ابراهيم في مجلة « الحرية » لسان حال حركة القوميين العرب في لبنان المقال التالي عن منظمة « حرية الثقافة » :

لم يكن مستغربا ان تقوم ضجة بهذا المستوى حول منظمة « حرية الثقافة » في لبنان ومجلتها الصادرة منذ شهرين باسم « حوار » . بل انما كان جديرا بالاستغراب هو ان لا تقوم مثل تلك الضجة وان لا تتنبه الاوساط السياسية والادبية والفكرية الى خطورة هذا التسلسل التبشيري الاجنبي المنظم .

ان معرفة الاوساط السياسية والادبية والفكرية التقديمية عندنا بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة وبالتيار الذي تمثله والموقف الذي تمارسه تجاه قضايانا ، يضاف الى ذلك هذا السخاء المالي المفاجيء الذي رافق استئناف المنظمة في لبنان لنشاطها وانشاء « حوار » كل ذلك كان جديرا بدفع المعنيين بالقضايا السياسية والفكرية والادبية العامة الى الوقوف وقفة جد امام قضية المنظمة ونشاطها .

وكالة - في بيروت

ولا نريد ونحن نبحت في قضية منظمة « حرية الثقافة » و « حوار » ان نعتبر من قبيل الجد ما يقال في معرض الدفاع عن المنظمة ومجلتها من « ان المؤسستين مستقلتان استقلال تاما » في النشاط الذي تمارسانه فمنظمة حرية الثقافة في لبنان هي اولا واخرا فرع من المنظمة العالمية لحرية الثقافة يسري عليها ما يسري على الفروع عادة من حيث ارتباطها بالاصول تمويللا وتوجيها وتفكيرا . والحديث عن استقلال المنظمة في بيروت ليس جديرا بان يأخذ طريقه الى عقولنا ، لان الذين انشأوا فرعا لمنظمتهم في لبنان بسخاء مالي عجيب ، لم ينشئوه الا لممارسة الاغراض التي ينشدونها .

والمشرفون على المنظمة في بيروت هم والحالة هذه مجرد وكلاء جرى اختيارهم بعناية كي تكون وضعيتهم منسجمة مع صفة الوكالة .

وحين يقال في تقديم العدد الاول من « حوار » : « ان ما يجمع بينها وبين سواها من المجالات التي تصدرها المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها في الاهداف التي اخذتها هذه المنظمة على عاتقها » حين يقال ذلك ، ومن الطبيعي ان يقال ، فهو يعني ان المنظمة في لبنان ومجلتها هي فرع من اصل لاهدافه سياق عام لا بد من ارتباط كل الفروع به .

فما هي اهداف المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي انشأت فرعا « غنيا » لها في لبنان ومجلة « انيقة » تنطق بلسانها ؟

لا يعني من اهداف المنظمة ومجلاتها في اوربا

تظهر يمينيتها بالنسبة لنا في منطق استعماري واضح لا مجال لتغطيته .

والترام المنظمة العالمية لحرية الثقافة بهذا المنطق الصهيوني الاستعماري العاكس لمجرى تطورها ولقضاياها الجوهرية ، لا يمكن النظر اليه على انه من قبيل الاجتهاد الفكري المجرد والبريء ، بل انه من المنطقي جدا ان تكون المنظمة في موقفها المسموم تجاه القضايا العربية واقعة تحت تأثير الحركة الصهيونية بصورة مباشرة . وليس ما يمنعا من القول ان الحركة الصهيونية هي ، على هذا الاساس ، احدى الجهات الممولة والمغذية لمنظمة حرية الثقافة ونشاطاتها . وليس من الضروري ان تكون « اسرائيل الدولة » هي التي تشترك مباشرة في تمويل المنظمة وتغذيتها ، بل ان امتدادات اسرائيل في الغرب عبر الحركة الصهيونية كقيلة بتغطية. مثل هذه المهمة والاضطلاع باعبائها .

من ذلك كله يتضح ان المنظمة العالمية لحرية الثقافة تمارس ، فيما يتصل بنا ، موقفا عدائيا مناهضا لافاق التطور العربي ومهامه الجوهرية .

فما هو معنى قيام المنظمة بانشاء فروع لمكاتبها ومجالاتها في البلدان العربية ؟

المعنى الوحيد الذي نستطيع ان نفهمه هو ان المنظمة تستهدف ادخال نفسها طرفا يريد ان يمارس تأثيرا مباشرا داخل بلادنا ضد الثقافة الوطنية التقدمية المستوعبة لقضايا هذه المرحلة من تطورها التاريخي .

ان انشاء وكالة لمنظمة حرية الثقافة في لبنان معناه السماح لهذه المنظمة بان تمارس عداها ضدنا من خلال حضورها الفعلي في مجتمعا .

واذا كانت ممارسة هذا العداء تجاهنا سوف تختلف شكلا داخل لبنان عنها في فرنسا مثلا الا ان اغراض المنظمة تجاه قضايانا تبقى واحدة .

صيفة غير مكشوفة

المنظمة العالمية لحرية الثقافة لا تستطيع بالطبع ان تجعل من فرعها في لبنان لسانا صريحا للحركة الصهيونية والمنطق الاستعماري . وليس هذا هو ما تريده المنظمة من فروعها في البلاد العربية .

ولكن المنظمة العالمية لحرية الثقافة تريد من فروعها في البلاد العربية ان تخدم المنطق الصهيوني والاستعماري بصيفة اخرى لا تستطيع مجلاتها تأديتها في الخارج .

ان اول اغراض فروع المنظمة في البلاد العربية يتمثل في محاولة حجب التفكير التقدمي المستوعب للقضايا العربية الجوهرية والمتجاوب معها بوضوح . ان منظمة حرية الثقافة تريد عن طريق وكالتها في بيروت اصطناع « حركة ثقافية » غريبة عن قضايانا الجوهرية وقادرة على اطفاء الحركة الثقافية الوطنية وحجب القضايا الجوهرية معها .

وعن طريق الاموال السخية تريد المنظمة انشاء مجلات انيقة ومكاتب فخمة ومنشآت حاملة وربما الدعوة

لها بلادنا وما تزال وتبرير ذبول هذا الاستعمار من تخلف واوضاع رجعية تشمل ارادة التقدم العربي . ثم حقد صريح على حركة النضال العربي الثوري وعداء شرس لكل انتفاضة تحرر عربية ولكل قفزة في طريق التقدم استطاع شعبنا ان يحققها . حتى « العدوان الثلاثي » السافر المفضوح تصدت اقلام منظمة حرية الثقافة لحياء ذكراه والبكاء على فشله .

والبحر الثاني : هو تبرير الحركة الصهيونية والنظر الى عدوانها على انه من قبيل البطولة الخارقة ومن قبيل الاضطلاع بدور حضاري في تمدن العرب واخراجهم من ظلمات القرون الوسطى .

واذا كانت الصحف اللبنانية قد اوفت المقالات الصهيونية والاستعمارية الصادرة عن مجلات « حرية الثقافة » حقها من النشر الا اننا نرى فائدة هنا في اعادة نشر فقرة من مقال تضمنته احدى مجلات المنظمة وفي هذه الفقرة يقول الكاتب : « ان اسرائيل تعاني من الصعوبات التالية التي يجب ان تتحرر منها : 1 - انها تشكل امة من المعمرين الذين طردوا المحتلين السابقين للبلاد ... ب - انها البلد الاسيوي الوحيد الذي يقطنه رجال ينتسبون الى اوربا من حيث لونها وثقافتهم . ج - ان اسرائيل ترفع عاليا وباصرار سمعتها كحاملة مشعل الحضارة الغربية . د - اخيرا ان اسرائيل تتعرض لدعاية حاكمة من قبل العرب وهي دعاية تفوق الى حد بعيد اصرار وشدة الدعاية النازية » ...

واذن ، فمنظمة حرية الثقافة اليمينية في الغرب،

صدر حديثا

ق.ل

٤٠٠ احاديث القرية - لمارون عبود

طبعة جديدة - اخراج جديد

٤٠٠ على المحك - لمارون عبود

طبعة جديدة اخراج جديد

*

تحت الطبع لمارون عبود

فارس آغا - تحفة مارون عبود الادبية

اخراج انيق جدا ومزينة بحوالي المئة رسم من رسم الفنان رضوان الشهبال .

تطلب من الناشر - دار الثقافة - ص ٥٤٣

تلفون : ٢٣٠٥٦١ - بيروت

ضد الحق والواجب العربيين في انتزاع الثروة البترولية العربية بكاملها ، بل هي تقف حتى ضد بعض الحكومات العربية المتفاهمة أصلا مع شركات البترول ، لان هذه الحكومات تتحدث عن ضروره زيادة نصيبها من عوائد البترول !! .

من ذلك كله يتضح ان المنظمة العالمية لحرية الثقافة، المعادية أصلا للقضايا العربية والمناهضة في الاساس لحركة التطور العربي التاريخي ، تريد تشييد منابر لها في بيروت وبعض البلدان العربية الاخرى لاغراض تستهدف قتل الثقافة الوطنية التقدمية الصحيحة ، وتزييف الحركة الثقافية في بلادنا واستئجارها بالمغريات كي يتحول هذا القطاع القيادي الهام من الادباء والمفكرين عن همومه القومية الاصيلية ويغادر مسؤوليته القيادية في التوجيه القومي والتقدمي العام

وهكذا نستطيع القول ان انشاء فرع المنظمة العالمية لحرية الثقافة في لبنان واصدار مجلة في منتهى «الاناقة والتكاليف» انما هو امر يتصل ، في حصيلته النهائية، باغراض الغزو التبشيري المنظم الذي مارسه منظمة حرية الثقافة ضدنا في الخارج وتاتي لتمارسه الان ضد قضايا في الداخل .

ماذا يقول «الحواريون» ؟

وفي ضوء ذلك كله نستطيع ان نعطي الدور الذي يقوم به وكلاء المنظمة في بيروت صفاته الحقيقية . المشرفون على « حوار » قالوا في تقديم العدد الاول منها :

« ان ما يجمع بينها وبين سواها من المجالات التي تصدرها المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها في الاهداف التي اخذتها هذه المنظمة على عاتقها » .

فهل كان المشرفون على « حوار » حين سطوروا هذا الكلام جاهلين بالاهداف التي تمارسها المنظمة ضد قضايانا؟

لا نرى ذلك جائزا بالنسبة لمن كان في وضعهم . واذن فنحن مجبرون على القول ان المشرفين على « حوار » عالمون تمام العالم بحقيقة الاهداف التي « تطل » علينا منظمة حرية الثقافة ومجالاتها من خلالها . فهل هذه هي الاهداف التي عنها المشرفون على « حوار » يقولهم انما يجمع بين مجلاتهم وسواها من مجالات المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها « في الاهداف التي اخذتها هذه المنظمة على عاتقها » ؟ ...

سوف يجيب المشرفون على « حوار » بتذكيرنا بما ورد في تقديم العدد الاول من ان هذه المجلة « ليست مجلة اجنبية تصدر في بلد عربي وانما هي مجلة عربية صميعة » .

ولكن ليسمح لنا المشرفون على « حوار » بان نبسم ساخرين وان نلقي في وجوههم بهذا السؤال البسيط : هل يكون انشاء « مجلة عربية صميعة » ممكنا عن طريق الانتماء لمنظمة تلتزم تجاه العرب منطلقا صهيونيا استعماريًا سافرا ؟؟ .

ان « مجلة عربية صميعة » لا يمكن ان تصدر عن منظمة مثل منظمة حرية الثقافة !! . ليس امرا يدعو

الى مؤتمرات حافلة على ان تغيب عن ذلك كله القضايا العربية الجوهرية وما يتصل بها من قريب او من بعيد . واذا كانت ممارسة المنطق الصهيوني المكشوف مستحيلة على المنظمة في بيروت فان المنظمة تستطيع ان تقنع وتكتفي بايجاد « منابر ثقافية » لا تمارس العسداء للمنطق الصهيوني وتتجنب تسليط الضوء على فظاعة العدوان الصهيوني ووضوح الحق العربي في صراعنا مع الصهيونية .

والمنظمة العالمية لحرية الثقافة العالمية لا تستطيع ان تمارس عبر مجلتها ومكاتبها ومنابرها في بيروت دعوة مكشوفة للاشادة بدور الاستعمار التمديني في البلاد العربية والعالم المتخلف ولكنها تستطيع ان تكتفي بجعل فرعها في بيروت منبرا لحجب الموقف التقدمي المناهض للاستعمار في البلاد العربية والمدافع عن حركة التحرر التي تعم المنطقة وعن المهمات التاريخية التي تضطلع بها . وليس امرا بسيطا ان تتمكن المنظمة من اصطناع « منبر ثقافي » لها في بلادنا يستعمل اداة لحجب الفكر التقدمي و « تحريه » ومحاولة سلخه عن همومه الجوهرية . فذلك غرض كبير ان استطاعت المنظمة تحقيقه تكون قد مشت « ثلاثة ارباع الطريق » .

اما الغرض الثاني الذي تنشده المنظمة عن طريق فروعها في البلاد العربية فيتمثل في تقديم اغراءات سخية لتعميم نمط من التفكير والنتاج الفكري والادبي مقطوع الصلة والجذور بالهموم القومية الاصيلية .

ان سخاء المنظمة في نشر اموالها لتشييد « منبر ثقافي » في بيروت هو من قبيل المضاربة على الحركة الثقافية الوطنية بقصد انتزاع الادباء والمفكرين واحدا بعد الاخر لهدر طاقتهم في موضوعات لا تتصل بالمسؤولية الوطنية القيادية للاديب والمفكر من قريب او من بعيد .

والى جانب هذا او ذاك فان المنظمة العالمية لحرية الثقافة تريد لفرعها في بيروت ان يكون منبرا لممارسة الدس على القضايا العربية بصيغة مستترة تختبئ وراء « علمية وموضوعية » مزيفتين .

ففي العدد الاول من « حوار » بحث حول بترول الشرق الاوسط والسوق المشتركة . وفيه يقول الكاتب : « ان معارضة الشركات المستثمرة لمطلب رفع الاسعار الى ما كانت عليه قبل تخفيضات اب ١٩٦٠ امر طبيعي ومنتظر من قبل أي مشروع اقتصادي قائم على الرغبة في الربح . ويجب ان لا تكون ردة الفعل لدى الدول المنتجة الاصرار على رفع الاسعار ، لان مصالحة الشركات قد تكون متفقتة اليوم - ضمن اطار الاتفاقات الحالية - مع مصلحة الدول المنتجة حيث ان كلا من الشركات والحكومات المنتجة تستفيد كثيرا من اقرار سياسة تعتمد النفط كمصدر اولي للطاقة في اوربا . وتتوقف الموافقة على سياسة كهذه على عدم تخوف الدول الاوروبية من ارتفاع الاسعار واطمئنانها الى سلامة موارد النفط » !! .

على أي شيء ينطوي هذا الكلام ؟؟ من الواضح تماما ان « حوار » ومن ورائها منظمة حرية الثقافة تقف هنا في قضية تتصل بجوهر الصراع العربي ضد الاستعمار بثوبه السياسي والاقتصادي والذي تمثل شركات البترول ركيزته الكبيرة ، تقف ليس فقط

الى السخرية والاشفاق ان يصبح انشاء « المجلات العربية الصميمة » مرتبطا بجهات اجنبية تعاكس قضايانا الجوهرية وافاق تطورنا التاريخي .

سوف يقول المشرفون على حوار : اننا مستقلون في توجيه « مجلتنا » وليس ما يمنعنا من ان نجعل منها « مجلة عربية صميمة » !..

اما جوابنا على هذا المنطق فيتلخص في بضع كلمات: ان مايقله المشرفون على حوار غير صحيح .

فالمجلة العربية الصميمة يفترض فيها ان تكون منبرا لثقافة وطنية تقدمية يجد القاري العربي فيها اصدااء لقضاياه الجوهرية . والمجلة العربية الصميمة هي مجلة ملتصقة بالهموم العربية كلها ساعية لتجديد الفكر من اجل خدمة حركة التطور العربي التاريخي في مظاهرها الصراعية المختلفة ضد الصهيونية والاستعمار والتخلف والرجعية السياسية والاقتصادية وانظمة الحكم المستبدة وفي مظاهرها الايجابية المتمثلة في سعيها لاجتماع عربي تقدمي ناشط .

المجلة العربية الصميمة هي منبر لكل تلك القضايا الجوهرية و « حوار » لا تستطيع ان تكون منبرا لهذه القضايا لانها تنطق اولا واخرا بلسان منظمة يعاكس تفكيرها بشكل صريح كل قضايانا الجوهرية . ومن هنا لا تستطيع « حوار » ان تكون مجلة عربية صميمة . فالمجلات العربية الصميمة لاتنشأ بوعي وتمويل منظمات مثل منظمة حرية الثقافة غارقة في النفوذ الصهيوني وملتزمة بمنطق اليمين الاستعماري السافر .

وفي المدين الصادرين من « حوار » حتى الان وفي كل نشاطات منظمة حرية الثقافة في لبنان دليل قاطع على مانقول .

واجب الادباء والمفكرين

وبعد ، هل يحق لمنظمة حرية الثقافة ان توجد في هذا البلد ؟ وهل يحق لمجلة حوار ان تتنفس وتعيش ؟.. لقد طالبت الاوساط التقدمية الادبية والفكرية باغلاق مكاتب المنظمة وتصفية نشاطاتها في لبنان . ولو ان هناك حكما في مستوى الدفاع عن الثقافة الوطنية التقدمية لاستجاب لهذا المطلب المشروع . ذلك انه اذا اعتبرت المنظمة العالمية لحرية الثقافة ان من « حقها » ممارسة الكراهية ضد العرب ، فان من صميم حقنا ان نمنع وجود هذه المنظمة في بلادنا .

ومع ضرورة بقاء مطلب اغلاق مكاتب المنظمة حقا تجب ملاحظته ، الا ان ماتتقاعس الدولة عن القيام به رسميا يجب ان يمارسه عمليا القطاع الوطني التقدمي من الادباء والمفكرين في هذا البلد .

ان تسليط الضوء على الاهداف الخطيرة لمنظمة حرية الثقافة ، وعزلها واحاطتها بسياج من المقاطعة مهمات لابد لتثقيفنا وادبائنا ومفكرينا من الاضطلاع بها .

محسن ابراهيم

صدر حديثا

المكتبة الثقافية

علوم - سياسة - اقتصاد

مجموعة قيمة من الكتب العلمية والسياسية والاقتصادية مطبوعة على ورق ابيض انيق واخراج جذاب
صدر منها :

- ١ - اسرار الكون ترجمة نسيب وهيبه الخازن
- ٢ - اسرار الحياة » عاصي وسميا
- ٣ - زوايع واعاصير » عاصي وسميا
- ٤ - العلوم السياسية » مهية ملكي الدسوقي
- ٥ - اصول علم الاقتصاد » نسيب وهيبه الخازن
- ٦ - الجديد في دنيا العلوم » » »
- ٧ - في سبيل الحرية » لجنة من الادباء
- ٨ - الارز قوت الشعوب الجامعة » » »
- ٩ - الحرب على العوز » » »
- ١٠ - الغابة والبحر » » »

تحت الطبع

- ١١ - رواد الجو » » »
- ١٢ - العلم منذ عهد بابل » » »

ثمن النسخة ليرة لبنانية

تطلب جميع هذه الكتب مع عموم الكتب العربية من الناشر **دار الثقافة** ص.ب ٥٤٣ تلفون ٢٣.٥٦١ بيروت - لبنان

ومن عموم المكتبات في العالم العربي

قصائد العدد الماضي من الاداب

بقلم جميل حسن

✱

رؤى كتاب الاغاني الطرف الثانية ، وملخصها ان « المبرد » صاحب (الكامل في الادب .. واللغة) دخل على « ابي تمام » الشاعر فوجده غارقا بين الكتب . وعن يمينه وعن يساره مخطوطتان يطيل النظر فيهما . ولما سألته عنهما قال الشاعر الكبير : هذه اللات ، وهذه العزى ! . وانسا اعيدهما من دون الله ، منذ ثلاثين عاما ! . هذا ديوان « ابي نواس » ، وهذا ديوان « صريع الفواني » .

وقبل ان اتير حفيظة المتدينين ابرا الى الله من الشاكين والمشركين ، واستغفر الله لابي تمام ، فما قصد الى الكفر والالحاد ، وانما هـزه البيان الساحر فملك عليه وعيه ، فانطلق لسانه باكبر ما تكون المبالغة ليدلل على مكانة الشاعرين اللذين اثم بهما .

ومن العلوم ان صريع الفواني « مسلم بن الوليد الانصاري ، وابسا نواس « الحسن ابن هانيء الحكمي » امامان للتجديد في الشعر العربي ، وانهما كانا قاسيين كل القسوة على المقلدين من الشعراء ، وبخاصة كان ابو نواس ذا لهجة ساخرة في تناوله اساليب القنعاء ، فهو القائل :
عاج الشقي على رسم يسائله وعجت أسال عن خماره البلد
وهو القائل :

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا .. ماض لو كان جلس

ومن العلوم ايضا ان المجدين في العصر المباسي الاول كانوا اصحاب منهج واضح واع في الشعر ، وانهم لم يقصروا في الدعوة اليه ، وانهم - الى جانب ذلك - عنوا بشعرهم فجاء يمثلهم ويمثل دعوتهم تمام التمثيل (واني لاود ان احيل الراغبين في معرفة ذلك الى كتاب الاغاني لابي الفرج ، وديواني الشاعرين مسلم وابي نواس ، وبعض دواوين الشعراء المجدين الآخرين من امثال بشار وابي العتاهية الذي بلغ به هوس التجديد الى ان زعم انه فوق العروض وفوق قواعد الشعر . ثم السى الجزء الثاني من كتاب حديث الاربعاء للدكتور طه حسين) .

ونحن ، في القرن الرابع عشر للهجرة ، نقرأ شعر الجاهليين فنعجب به ، ونقرأ شعر الاسلاميين فنعجب به ، ونقرأ شعر هؤلاء المجدين الذين ناروا على أولئك ، او قل ناروا على ابناء جيلهم الذين لم يفهموا طبيعة عصرهم فظلوا مشدودين الى الوراء ، فنعجب به ايضا . ولو بحثنا عن السر في الامر لما صعب علينا اكتشافه لانه واضح ، والسر هو في ان ذلك الشعر كله جيد ، وان شعراء التجديد كانوا حريصين على ان لايقصروا عن سابقهم ان لم يتفوقوا عليهم . وانه لمن بواعث الاعجاب ان نرى « صريع الفواني » يتنبه الى التهجين اللابس ثوب التجديد فيقول لاحد ممثليه « ابي العتاهية » : والله لو كنت اقبل ان اقول مثل قولك :

الحمد لك ، والشكر لك لييك لا شريك لك

لقلت في كل يوم ديوانا ، ولكني اقول :

موف على مهج في يوم ذي رهج كأنه اجل يسعى الى امل
يكسو السيوف نفوس الناكثين به ويجعل الهام تيجان القنا الذبل
ينال بالرفق مايعيا الرجال به كاللوت مستجلا يأتي على مهل

كل هذه المقدمة التي ارجو ان لاتمل القاريء ، لكي اخلص السى نصيحة صغيرة اسوقها الى شعراء التجديد في الادب العربي الحديث ، وهي ان يكونوا في مستوى المهمة الصعبة التي نصبوا انفسهم لها ، وآلوا

على ان ينهضوا لحملها . فاما ان يكون مثلهم كمثل ابي نواس وبشار ومسلم يفهمون ان الحرية مقرونة ابدا بالمسؤولية فيخلدون ويصنفون الى جانب امرئ القيس والنايفة والفززدق والاخلط ، واما ان يكون مثلهم كمثل ابي العتاهية الذي كان جريدة مسخرة للحاكم يملأ فمه بالنهب ، ويمضي ليقول للناس :

حسبك مما تبغيه القوت ماكثر القوت لمن يموت

ثم يزعم للناس انه فوق العروض ، وانه يبتكر من بحور الشعر مالم يصرف العرب ، ولذلك فقد انحصر شعره في نغوات الدرايش وزوايا الصوفية .

اما ماينتشر في صحفنا من الشعر المجدد او مانسميه بالشعر الحر ، فانه يدعو الى الخوف اكثر مما يزف من البشرى . صحيح انه في عمر الورود ، وان أكثره براعم لا تتفتح ، ولكن صحيح ايضا ان الوردة التي لاتبت من بفرة صالحة ، وفي تربة صالحة ويتعدها فيث السماء او جود الانسان ، تكون باهتة اللون فقيرة بالشذى ، وسرعان ماينبل وتموت .

خطر ببالي هذا ، وآنا أقرأ « الاداب » في عدد (شباط لعام ١٩٦٢) . في العدد المذكور ست قصائد ، وهو عدد قليل نسبيا ، بيد ان القصائد جميعا من الشعر الحر . وتلك خطة درجت عليها مجلة الاداب . فهي لاتفتح صفحاتها لغير هذا الشعر الا بصر ومشقة ، وبمقدار الملح في الطعام ، وعذرها في ذلك هو انها تأمل ان تمكن لحركة مجددة في الشعر العربي الحديث .

وابادر الى القول ان هذا العدد موفق نسبيا في قصائده ، لان فيها مايشير ببعض الخير ، ويفتح بعض كوى الامل .

اما القصيدة الاولى فهي « ناقوس افريقيا » لمحمد جميل شلش من العراق . وقد اهداها الى زوجة الشهيد لومومبا .. في القصيدة ثورة وتمرد ، ودعوة الى الثورة السوداء لثور وتحطم أغلالها ، وتبني مستقبلها باسم . وفيها نقمة على الاستعمار وعلى هيئة الامم المتحدة . وفيها ايضا تغافل بالاستقبال ، وايمان بان دم لومومبا سيكون مشعلا للطلعة المناضلة من الافريقيين . والاسلوب الثائر ميزة يمكن استقراؤها في العراق يشبه بيمث عربي حافل بالمتى غني بالوعود . وان الثورة ولهجة الشعر العراقي ، لا بل في الادب العراقي الحديث . فان المخاض في العنف في شعر العراقيين يخلقان فيه نوعا من الانسياب العذب ، والتكرار البعيد عن الافتعال احيانا . ومع ذلك فان الموسيقى العروضية لم تتوفر بيسر وسهولة في هذه القصيدة ، ذلك لان الشاعر لم يحسن استعمال البحر السريع فافقدها عنصرا هاما هو عنصر الانسجام الايقاعي .

والبحر السريع بطبيعته يفتقر الى الموسيقى التي يفتني بها معظم بحور الشعر العربي ، وهو ، حتى في القصيدة ذات الشطرين بسارد النغم ، فكيف به وقد كتب في شطر واحد أي بطريقة الشعر الحر ؟ . والوزن ؟ . انه بكل تأكيد سيفقد ، وبه نبو عن التدقيق الجمالي والتحسس وما بالك ، فوق ذلك كله ، اذا كتبه الشاعر غير مراعاة لقواعد العروض الفني ! . خذ مثلا قوله :

لومومبا .. لومومبا (مع تحريك الميم الثانية)

مستغفلن .. مستغفلن

دم من الاعماق في افريقيا الثائرين

متغفلن مستغفلن مستغفلن فاعلان

دم من الكادحين

متغفلن فاعلان

في منجم للعاس والمسجد

مستغفلن مستغفلن فاعلان

واستمرار الضرب أو التفعيلة من البيت على نفس النمط امر لا مناص منه في الشعر مشطرا كان أم غير مشطر ، والا فقدت القصيدة

انسجامها الإيقاعي (للاحتكام يرجى الرجوع الى كتاب « قضايا الشعر المعاصر » للشاعرة المجدة « نازك الملائكة ») .

واما القصيدة الثانية (قطرتا سلام) فهي لغاروق شوشة . وفاروق أحبه مديعا عذب الصوت ، بارعا في ادارة ندوات البرنامج الثاني في اذاعة القاهرة ، وهو واضح القدرة الثقافية ، ولقد زادتة قريبا من نفسي هذه القصيدة اللطيفة العذبة الفنية بالمعاطفة والرومانتيك الملحن . وأشهد انني أعدت قراءتها مرارا فما ازدادت في نظري الا إعجابا ، ولا يضيرها انها تعثرت ببعض الهنات العروضية التي ستكفل التغلب عليها تجارب الشاعر ، واني لامل ان أقرأ لغاروق شوشة ، المذيع الشاعر ، الكثير من مستوى قوله :

لانسنا !

حتى وان عدت الينا ياربينا الطير ..

مخفيا كالذكريات ..

وقاسيا كالذاكرة ..

وباردا .. كصفحة الرخام ..

أسقى هنسا !

فلم يعد لنا سواك .. لم يعد لنا

ان التشبث الرائع في هذه الكلمات العذبة ليسمو حتى ليوشاك ان يكون صلاة ، فمرحى لغاروق ، والى موعد جديد .. أغنى وأخصب . والقصيدة الثالثة (لؤلؤة عذراء) للشاعر حسن فتح الباب . لقد أراد الشاعر ان يستعمل الرمز فيها ، الا انه لم يكن بارعا في اخفاء الصنعة واكساب الرمز صفة الإيحاء التي يتمناها ، علما بان القصيدة قد تعثرت كثيرا في الوزن بالرغم من ان بحر الخبب من السهل التصرف به وادارة تفعيلاته .

ان الوزن يصدم القاري منذ المطلع ، فالببيت الاول :

العالم يقبع تحت الظل

فعلن فعلن فعلن فعلن

والبيت الثاني

أفصان تتهدل

فعلن — — —

وبالباقي بدون وزن .. وفسي عليه أمثاله .

غير ان الانصاف يدعوني الى القول ان القسم الثاني من القصيدة يعمل روحا شاعرية لاباس بها . وان كنت افضل للشاعر لو كتب هذه الافكار وسجل هذه المعاطفة في مقالة أدبية رفيعة .

واما القصيدة الرابعة (الى عام ١٩٦٣) لحسين صعب ، فاني اعترف للشاعر عن انني لم أستطع ان اتبين لها صورة كافية ، وانني لاقيت صعوبة بالغة في قراءتها بسبب اضطراب وزنها هذا الاضطراب الكبير . ولعل الاضطراب حاصل من الغلط في توزيع التفعيلات على الأبيات ، فالشاعر يرص تفعيلة البحر الكامل (متفاعلين) وراء بعضها دون توقف ، ويقسمها بين آخر البيت السابق واول البيت اللاحق على التوالي ، فيرهق القاري الذي يرتطم دون اللحاح به مبهور الانفاس ، وانا ، اذ ادعو الشاعر الى تعديل طريقته هذه والاستفادة من كتاب « نازك الملائكة » ارجو ان أقرأ له قريبا ، ماهو خير منها وأقوى ، وكلنا قد تعثر وتعثر طويلا ، وتعرض وتعرض للنقد القاسي بدافع نزيه او بغير دافع نزيه . ولكنني لا انسى ان ألقت نظره الى مقدمة هذا المقال لينظر كل منا الى نفسه ويرى اين هو من الموقف المسؤول تجاه قضية الفكر والفن التي لا تقصر كثيرا عن وجوب كونها عبادة .

بقيت قصيدتان : اولاهما (من مفكرة انسان مخدول) لفضل الامين؛ والثانية (انتصار شاعر) لمحمود البستاني .

اما قصيدة فضل الامين فهي قصيدة موفقة من اكثر وجوها . انها عذبة الإيقاع موحية بالصورة ، معبرة عن مأساة تصوير جانب من حيرة

جيل هذا العصر الضائع وقلقه . ولن اسيء اليها فاقطف منها ، وانا ادعو القاري الى قراءتها واعادتها فقد لا تؤاياه كلها دفعة واحدة لان بها رمزا بعيدا بعض الشيء ، ولكن في اكتشافه لذة وممتعة . انني وانا لست من انصار الشعر الحر ، مضطر الى ان اشد على يد الشاعر ، وابشره بمستقبل واعد .

واما « انتصار شاعر » فيها نغم حلو ، وانسيابية عذبة ، امسد الشاعر بهما بحر الرمل . وفي القصيدة ايحاء بثقافة مباركة واطلاع للشاعر واسع . وعليها الى جانب ذلك ، مسحة من اسلوب نواسي نائر على التقليد داع الى الابتكار والخلق وعمران القصيدة بالحياة . وانها بعد كل ذلك ، فكرة ، وفكرة في لحن . ولكن اللحن ما يزال ينم عن فجاجة التجربة .

وختاماً .. ما دامت معالم الشعر الحر لم تتحدد بعد .. في بلادنا وما دام ان الشعراء في مجال التجربة والخطا ، فان النقد سيبقى كذلك بعيدا عن الموضوعية الكافية مقصرا كذلك عن فائده . وبسبب من هذا المنطق اعتذر للشعراء والقراء ومحبهم جميعا ان كنت لم اوفق الى ان اعطي كلا حق . وارجو ان اكون قد بنوت من الوقوع في وهم العصر الذي يريد منا ، او تريد له منا بعض الجهات - بريئة او متهمة ان تقتلع ذواتنا من جذورها ، اي ان نخلع من تاريخنا فننتكر لتراثنا الثقافي او نزعم انه اصبح لا يلائم العصر ناسين او متناسين ان الشجرة التي تقتلع من جذورها ويؤتى لها بتراب غريب تبقي حياتها رهس - الصدفة . فقد .. وقد !

طرطوس - جميل حسن



جوائز جمعية اصدقاء الكتاب لعام ١٩٦٣



تمنح جمعية اصدقاء الكتاب في لبنان ان جوائزها لعام ١٩٦٣ تمنح على النحو الاتي

اولا : جائزة فخامة رئيس الجمهورية : وقيمتها خمسة الاف ليرة لبنانية . تقدمها وزارة التربية الوطنية وتمنح لمجموعة اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة العربية .

ثانيا : جائزة لبنان في العالم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح لمجموعة اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت بلغة اجنبية .

ثالثا : جائزة الدراسات اللبنانية : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تقدمها وزارة الانباء والارشاد والسياحة ، وتمنح لافضل دراسة علمية في استثمار موارد لبنان الطبيعية ، الفها لبناني ونشرت في لبنان .

رابعا : جائزة الكويت : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تقدمها وزارة الارشاد والابناء في الكويت ، وتمنح لافضل دراسة تعالج جانبا من التاريخ العربي او الحضارة العربية قبل العهد العثماني ، الفها مؤلف من البلاد العربية ونشرت في اي بلد عربي .

خامسا : جائزة مدينة بيروت : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية يقدمها مجلس بيروت البلدي ، وتمنح لافضل دراسة تعالج ناحية من نواحي الحياة الفكرية العربية اليوم . الفها مؤلف من الاقطار العربية الشقيقة ونشرت في لبنان .

سادسا : جائزة فلسطين وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح

- ٧ - لا يجوز ترشيح كتاب سبق ان اشترك بجوائز اصدقاء الكتاب من قبل .
٨ - يحق للجنة مهرجانات بعلبك تمثيل المسرحية الفائزة خلال عام ١٩٦٤ بدون مقابل .



من منظمة حرية الثقافة

*

تلقينا من فرع « منظمة حرية الثقافة » في بيروت البيان التالي الذي لا ينفي قطعاً ان تكون للمنظمة الرئيسية علاقات بإسرائيل والصهيونية :

حضرة الدكتور سهيل ادريس المحترم
تحية وبعد فقد ورد في العدد الثاني من مجلتكم الصادر بتاريخ شباط (فبراير) ١٩٦٢ في الصفحة ٧١ عبارة مفادها ان للمنظمة مراسلين ومكاتب في اسرائيل ثم توضحون في اسفل الصفحة بان هؤلاء المراسلين وهذه المكاتب هي وكالة ستيماتسكي بتل ابيب ، ص.ب ٦٢٨ فمع اسفي بان تكون معلوماتكم خاطئة الى هذا الحد ،ؤكد لكم بانه لا يوجد للمنظمة لا مكاتب ولا مراسلون في اسرائيل وما وكالة ستيماتسكي هذه الا مكتبة تباع فيها الكتب والصحف والمجلات وقد يكون من بينها بروف وانكونتر .

ارجو نشر هذا التوضيح في اول عدد يصدر من مجلتكم وفي المكان الذي صدر فيه المقال عملاً بالمادتين ٥١ و ٥٢ من قانون المطبوعات الصادر بتاريخ ١٤ ايلول ١٩٦٢ .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

وكيل المنظمة العالمية لحرية الثقافة في لبنان

المحامي سامي الشسقيفي

وكيل المنظمة العالمية لحرية الثقافة في لبنان

لافضل دراسة او مجموعة وثائق عن جانب من جوانب القضية الفلسطينية الفها عربي دون تحديد للغة او لكان النشر .
سابعاً : جائزة ادب الاولاد : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، وتمنح لافضل كتاب تقيفي الاولاد بين الثانية عشرة والخامسة عشرة الفه لبناني ونشر في لبنان .

ثامناً : جائزة العلم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، وتمنح لافضل بحث (ابحاث) في العلوم الطبية او البيولوجية ظهر في المجلات العلمية العالمية . وضعه لبناني بأية لغة .

تاسماً : جائزة القصة القصيرة : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح لافضل مجموعة قصص قصيرة الفها لبناني ونشرت في لبنان .
عاشراً : جائزة المسرحية : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح لافضل مسرحية نثرية قابلة للتمثيل ، الفها لبناني ولم تنشر بعد .
شروط الجوائز :

١ - يجب ان تكون جميع الكتب المرشحة للجوائز مؤلفة باللغة العربية الفصحى ومنشورة خلال عامي ١٩٦٢ - ١٩٦٣ . (ما عدا الجوائز التي نص عليها خلاف ذلك .)

٢ - يجب ان تكون الكتب او (الابحاث) المرشحة (ما عدا المسرحية مطبوعة لا مخطوطة ، ومنشورة للمرة الاولى .

٣ - يرسل الراغبون في ترشيح مؤلفاتهم لاحدى الجوائز « ما عدا الجائزة الاولى والثانية اللتين تمنحاً تقديراً » خمس نسخ من الكتاب الى عضو الجمعية الاستاذ بهيج عثمان « دار العلم للملايين - بيروت شارع سوريا - بناية درويش - ص . ب . ١٠٨٥ »

٤ - يجب ان تسلم النسخ الخمس في موعد لا يتجاوز اواخر ايلول ١٩٦٢ لقاء وصل مؤرخ بالاستلام .

٥ - لا يحق لاعضاء جمعية اصدقاء الكتاب ان يرشحوا مؤلفاتهم لاحدى الجوائز .

٦ - يحق لجمعية اصدقاء الكتاب ، بناء على توصية لجنة احدى الجوائز ، ان تجزيء الجائزة . كما يحق لها ان تحجب الجائزة اذا لم تقدم لها مؤلفات في المستوى المنشود .

الغشيان

تأليف جان بول سارتر

نقلها الى العربية الدكتور سهيل ادريس

أعمق روايات الكاتب الفرنسي الكبير

وادقها في التعبير عن فلسفته الوجودية

الثن ٣٥٠ قرشا لبنانيا

صدر حديثاً

ثورة الشعر

— تتمة المنشور على الصفحة ١٥ —

نحن نستنكر الحريق .. ولا نرضى بعنف الحوادث الدموية غير أننا نطالب الشعب أن يكشف .. فيها دور الأيدي الخفية ويسير التحقيق حراً ويجلو كل سر في العلة الأصلية أسألوا الجيش عن مأس كبار بعثت فيه روحه الثورية وأسألوا عن تمرد فوضوي خارج عن قواعد الجندية أسألوا الفرد هل له ضابط يملك .. فرض الأوامر العسكرية اكتشفوا الواقع الرهيب .. تروا الجيش بلا ضابط ولا أمرية هذه خطبة مثيرة ولكن ليس هذا سبيل الشعر ..

فليس مهمة الشعر أن يصور مأساة الجندي مثلاً بمثل هذه التقريرية ، إنما يكون ذلك في إبراز هذه المأساة من خلال صورة موحية تدل عليها .. أفضى إليها سياق يكون قد مهد لها بطريقة فنية محكمة تحول دون انضاج جفاف الموضوع .. فإذا لم يكن الشاعر قد تناول هذا الموضوع على حساب الشعر فإنه على حساب فنيته بالتأكيد ..

على أن ذلك قد يبدو بصورة أوضح في مقارنة لموقف الشاعر من قضيتين : أولهما : « فجيحة الإحرار بانبعاث روح الطفانيان بعد مصرع الطاغية وتحول الجماهير إلى وحوش تفترس منقذها » ، وذلك عقب فشل ثورة « ٤٨ » . والثانية : العنصرية التي أثارها أعداء الشعب في الفترة الأخيرة ، بالدات ، من عهد الطفانيان ..

فإننا نرى الشاعر قد استطاع أن يتناول القضية الأولى بأسلوب شاعري مبدع .. وهو مع ذلك ملتزم بالموضوعية ، فاستطاع أن يظفر بالحقيقة — كما يقرها البحث — ويجلوها في أسلوب من الشعر الوحي — الذي يزيد من نفاذ الحقيقة . فكم هو ضلال التركيز على دور الطغاة في صنع المأساة دون التركيز على دور الشعب نفسه في صنع الطغاة قـ « لو عرف المكافحون أن الطغاة سلالة طبيعية لآخلاق الشعب لما عجبوا ولا تعثروا » :

رب هذا الإمام أشلاء مقتول .. وهذا قبر وهذا رغام ورحاب الجحيم يصنع فيها كل شيء من أجله ويقام ويحبه ما له غبي .. عنيد ليس يلزني أن الحمام حمام يعجب الموت أنه لم يمت منه .. ولم ينبج من أذاه الأنعام وزعت روحه على الأرض يرتأ عيمانون منه حيث أقاموا فإذا بالحياة شنعاء فيها كل شيء .. وكل شخص أمام

أنا راقبت دفن فرحتنا .. الكبرى وشاهدت مصرع الابتسامه ورائت الشعب الذي نزع القيد ، وأبقى جذوره في إمامه وإذا بالطبول عادت طبولاً وإذا بالفطيم بلقي فطامه وإذا بالدستور يصرعه البلقي .. ويلقي كصانعيه حمامه وإذا الشعب بعدما حطم الأصفاذ عنه لم تلق إلا حطامه نحن شئنا .. قيامه لفخار قاراه الطغاة حول القيامه فهذا شعر .. وشعر رائع .. مجنح ، ولكن ليس عطاؤه هو عطاء البحث العلمي في الجانب الآخر ؟ لقد وفق الشاعر كل التوفيق هنا . وهذا هو سبيل الشعر في معالجته لمثل هذه القضايا .. وستظل هذه القصيدة نافعة ليس لنا فقط .. ولكن لكل من يتطلع إلى التغيير الثوري .. فما أخطر ما يجره تجاهل دور الشعب في صنع الطغاة .. أن هذه الحماسة تجعل من أي شعب مستعداً

لإعادة الدور دون أن يلزني ..

ولكن كيف عالج القضية الثانية بعد عشرة أعوام تقريباً ؟ يقول الشاعر :

أرضنا حميرية العرق ، ليست أرض زيدية ولا شافعية وبنو هاشم عروق كريمات .. لنا من جذورنا اليهودية أنهم أخوة لنا غير أسياد .. علينا في عنصر أو مزية .. أرضنا أرضهم .. تقاسمنا .. نحن وإياهم العلى بالسوية أن الشاعر في معالجته هذه ، قد أخطأه التوفيق .. ذلك لأنه أما أن يعالجها من الناحية الفنية ، وهنا يهتم بالصورة التي تنتج عن هذه التفرقة ، ويقدر ما تكون هذه الصور مؤثرة ومعبرة يكون نجاح تلك المعالجة .. وتلك هي الطريقة المثلى بالنسبة للشعر في معالجة هذه القضايا .. أما إذا اعتمد العلم في تلك المعالجة — كما فعل الشاعر — فهذا يجب الالتزام بموقف من هذه القضايا .. وهو ما أهمله أو تساهل فيه شاعرنا . فالزبيري عندما يرى بأن اليمن حميرية العرق ، إسلامية الدين ، وأن بني هاشم عروق كريمات أخوية تقاسمنا نحن وإياها العالي والديار ، إنما يقع في الخطأ .. ذلك لأنه يعترف أساساً بوجود عريقين ثم يرفض أي عداء بينهما .. بينما العلم يرفض — بصراحة — ذلك الأساس .. فالقول بحميرية العرق هو كالقول بفرعونيته أو آشوريته .. وكل ذلك خطأ ليس بالنسبة لاعتبارات القومية فحسب ولكن بالنسبة للعلم .. فلقد فرغ منذ زمان بعيد من هذه القضايا . وليس هناك خلاف بين علماء الجنس البشري في أن دلالة العرق لا يمكن أن تعني بها أمة من الأمم .. حتى لا يمكن علمياً أن يقال العرق العربي ، وإنما هناك اصطلاح متفق عليه باطلاق العرق على الأصول الكبيرة كالآرية ونحوها مثلاً مع العلم أنه حتى في هذه الحالة اصطلاح أضطر إليه العلماء للإشارة إلى تلك الاماد الموهلة اضطراباً لم يكتموا أشمزازهم منها لما تنطوي عليه هذه الكلمة من معان لفظها تطور العقل البشري تماماً (١) .. والشعر حر في أساليبه ولكن شريطة ألا يجنى ذلك على الحقائق العلمية الثابتة .. ولذلك كانت له طريقة تختلف عن طريقة العلم وأسلوبه .. فالشاعر العربي القديم عندما تناول مثل هذا الموضوع قال :

كونوا جميعاً يا بني إذا اعترى
خطب ولا تتفرقوا أفراداً

تأبى الرماح إذا اجتمعن تكسراً
وإذا افترقن تكسرت أحاداً

فهذا التفات إلى النتائج الباشرة .. وهنا يستطيع الشعر أن ينجح ويوفق .. ثم أن تلك الطريقة في معالجة مثل هذه القضايا لم تعد صالحة اليوم .. أي لا يمكن أن نواجه التفرقة العنصرية التي تهب رياحها على الشعب لغايات لم تعد خافية — بمثل الطريقة التي كانت تعالج بها القيسية والمضربة قديماً .. إنما نحن اليوم نملك وسائل الحسم بفضل تطور العقل البشري . فليس هناك عرق صاف . تلك إحدى حقائق العلم الثابتة ومن هنا فليس ثمة في الواقع حميريون أو قحطانيون كما ليس ثمة هاشميون ولا عدنانيون ، وإنما هناك يمنيون . فمن غير المحتم أن يكون اليمنى أو الحجازي أبناً لقحطان أو عدنان كما ليس شرطاً أن يكون اللباني فينيقياً .. وذلك من ناحية أخرى كالقول بأن المصري يجب أن يكون ابناً لتوت عنخ آمون مثلاً ! . وهو قول مضحك في كل الحالات

(١) راجع « العنصرية والأعراق » ليحي حقي ..

مطابع دار الاندلس

بيروت - ص.ب. ٤٥٥٣٠

تعلن عن استعدادها التام لطبع جميع

انواع الطباعة من الكتب او الصور الفنية

الملونة باحدث الالات الاوتوماتيكية وذلك

باشراف خبراء فنيين مارسوا الطباعة

الفنية زمنا طويلا

المطابع مستعدة لطبع أي كتاب لمؤلف

عربي ولديها لجنة خاصة للتصحيح

والاخراج الانيق

باسعار معتدلة

.. وماذا يجري في العالم لو بنيت حقوق المواطنة على
السلالية ؟ أن الاوطان ستمحى تماما . وسيصبح كل بيت
وطنا ودولة لان الشعب لن يكون الا الاسرة فقط ..
وانما كل ذلك في الادب رمز للانتماء جميل ، فالشاعر
العربي في بيروت او في القاهرة او في بغداد يفخر
بقحطان او نزار او عدنان وهو انما يعني شيئا واحدا
هو : الانتماء العربي ، وعلى هذا فان الزبيرى عندما يقول :
نحن شعب الى النبي مبادينا .. ومن حمير دمانا الزكية
وعندما يقول :

ارضنا حميرية العرق ليست ارض زيدية ولا شافعية
.. يقول حقا ويقول شعرا .. بصفة ذلك رمزاً
للالتماء الى اليمن .. ولكنه يقع في الخطأ عندما يقول :
وبنو هاشم عروق كريمات .. لنا من جذورنا اليعربية
لانه يعترف في الاساس بوجود عرقين وهو الاساس
الذي يستند اليه دعاة التفرقة ، ترى ماذا يحدث لو صنفنا
الامة العربية على الدلالة السلالية لتلك الاسماء ؟ وحاولنا
ان نفرزهم : هنا غساسنة اذن فليسوا سوريين وهنا
اوس وخزرج اذن فليسوا حجازيين .. وهنا عدنانيون
اذن فليسوا يمنيين الخ .. والقومية العربية .. اين سيكون
مكانها من هذا كله ؟ ومع ذلك ففي اليمن الوطن الام
للعروبة من لا يزالون يعتقدون انهم هاشميون وانهم
قحطانيون .. ومن يجهد جهده في ان ينفخ في النار على
هذا الاساس ..

واذا كان الشاعر الوطني الحر ، في هذه القصيدة ،
قد اخطاه التوفيق فانما هو خطأ في التفسير من الناحية
العلمية ، وفي الطريقة من الناحية الفنية .. اما في
النتيجة فقد وفق على كلا الحالين وهذا من الناحية
العملية هو المهم .. فلقد وقف ليصفع تلك الفئات بقوله :
والمزايا في الشعب للبعض .. دون البعض رسم الاخوة القومية
انها الامتيازات : هذا هو بيت القصيد ، المستغل
والمستغل هذه هي المشكلة .. ولا حاجة بعد ذلك لاي
تفسير اخر لحقيقة المسألة .

وفي الحق ان الشاعر قد وقف في وجه هذه المشكلة
وقفة المناضل المتفاني في حماية بلاده من اضرارها ..
بكل طاقته .. وانما نحن نشير هنا الى طريقة الشاعر في
معالجة هذه القضايا لا الى موقفه منها .. ولعل المقارنة
السالفة قد اعطتنا صورة واضحة لطريقة الشاعر في تناول
قضاياها .. من الناحية الفنية قوة وضعفا .. في الماضي
والحاضر .. ولعلها تعزز ما ذهبنا اليه .

وبعد .. فان الزبيرى ما يزال مطويا على كثر ثمين
.. ولقد اصبح حقا عليه ان يخرج الى النور بقية دواوينه
الكثيرة ، ليعرف الناس اي شاعر مبدع اهدته ارض بلقيس
للعربية الخالدة .. وان « ثورة الشعر » ليكشف عن وجه
اصيل لليمن .. وانا على يقين من ان القاريء سيجد فيه
كثيرا من خصائص الروح الثورية العربية الاصيل في ثوب
من الشعر الذي عزله اليوم النظير .. وانه سيسعد
باشراق الاسلوب الكلاسيكي المؤثر والمضمون الحي الثائر
دون ان يجني احدهما على الآخر في الاعسم الاغلب ..
ويشرب مع الشاعر :

كأسا من الشعر .. لو تسقى الشمس به
ترنحت ، ومشى التاريخ سكرانا

قاسم علي الوزير

جولة مع الرواية الحديثة

تتمة المنشور على الصفحة ٧١

٤ - صراع بين الماضي والحاضر :

مأساة الرواية اليابانية الحديثة

يعتبر اوكيوميشيما (x) احد اكبر روائيي اليابان . وقد نشر ، وهو لم يتجاوز بعد العقد الرابع مايزيد على الاثنتي عشرة رواية ، وعدة مسرحيات وقصص وابحاث ، وجميع مؤلفاته ترجمت الى عدة لغات ، خاصة السى الانكليزية ، حيث يتمتع بشهرة واسعة في اميركا .

اما احداث رواياته ونفسيات ابطاله ، فهي تتميز بالطابع الياباني الخاص . واشهر رواياته « السرداق المذهب » . والحدث الرئيسي الذي تدور عليه الرواية ، هو حريق مجرم مدمر قضى على الاثر الذي يعتبر قمة في الفن المعماري الياباني وآية في الروعة والجمال « السرداق المذهب » التابع لمعبد روكويونجي في كيوتو .

ثم قبض على الكاهن المرسوم حديثا ، وهو في الواحدة والعشرين من عمره ، فاعطى الف تفسير لعمله . وكانت تفسيراته الصحيحة والخاطئة ، المتناقضة ، والمعقدة التي يؤكدها يوما ثم يكذبها في اليوم التالي ، كانت هذه التفسيرات تختمر في مخيلة المؤلف وفي رؤياه ذات الطابع المأساوي للعالم ، لتكون روايته تلك .

ولقد ترعرع هذا الكاهن ميزوكوشي على يدي والده الكاهن وكان يفرس فيه عبادة السرداق المذهب . وهكذا اصبح السرداق محور احلام الصبي ومقياسه الجمالي الارفع ، وعندما اصبح مرافقا ، اصطحبه والده معه ، لأول مرة ، الى السرداق ، فكان مفتونا به ، ثم احرقته اليابان ، وكان المراهق قلقا على مصير السرداق .

واذن ، فكيف استطاع ميزوكوشي ، عندما اصبح كاهنا للمعبد ان يحرق السرداق ؟ ان اي تفسير يمكن ان يقدمه لا يبرر ان يكون ثقل اللسان او قبيحا ، حتى يتألم من الجمال فيدمره ، ان هناك كثيرا من الاحداث التي اوردها ميشيما خلال مشاهد مثيرة ، كانت تكشف له ان الحياة والشر ليسا الا شيئا واحدا ، فقد اتفق مرة ان كان ميزوكوشي مختبئا في المعبد ، فاثارته لوحة امرأة كانت تجلس مقابل جندي ياباني يشرب الشاي وكانت تعري صدرها وتعصره فوق الفنجان . وفي مرة اخرى ، اجبره جندي اميركي من جنود الاحتلال كان يزور المعبد على ان يدوس بطن بغية ، سكرانة مثله . وبعد مدة ، التقى ميزوكوشي بالمرأة ذات الصورة ، لقد مات زوجها الجندي الذي كانت تمنحه الحليب المرصود لاطعام طفله الذي مات هو أيضا . واراد ميزوكوشي ان يتزوجها ، ولكن رؤيا السرداق في تلك اللحظة كانت تستولي عليه وتجعله عاجزا عن الحب .

وكان ان اتاحت له فرصة اخرى ليتعرف فيها على الحب والحياة : وكانت صبية حلوة هي التي تحرك عنده هذا الشعور . وهذه المرة أيضا ، يقف السرداق المذهب بينه وبين الحب ، قويا طاغيا رائعا في جماله حتى الموت . في تلك اللحظة ، ادرك ميزوكوشي ان الحياة ، تعني تدمير السرداق المذهب الذي يحمله من الشر ، وهكذا احرق السرداق ، ولاول مرة ، شعر بانه سعيد .

والرواية تصور تصويرا مدهشا قصة الدوافع التي تقذف بالانسان نحو الاجرام ، دوافع قد تكون معقولة ، وانسانية ، كما انها تلقي اضواء على يابان اليوم ، اليابان المتأثر بالحضارة الميكانيكية الجديدة التي ترزعزع النزعة الروحانية التقليدية التي تميز هذا البلد . وفي الرواية مشاهد متعددة تصور تقاليد عبادة الاله « زن » ، وتحدد اوقاتها واحتفالاتها ، والتلاوات الدينية البوذية في المعابد . وهذا الانحراف الطاريء عن العبادة الذي يمثل السرداق المذهب يشهد على الصعوبة والقلق اللذين يعانيهما الشباب الياباني الموزع بين الايمان التقليدي وبين عالم تلا مأساة هيروشيما .

ومن اشهر روائيي اليابان الشباب ايضا اوسامو داسي ، اما روايته التي جعلت منه كاتباً عالمياً فهي : « الشمس الغاربة » . وهي تصوير لحياة المؤلف ، وللمصير الذي آل اليه . فلقد انتحر عام ١٩٤٨ ، تاركا وراءه مأساة « اولاد الشمس التي غابت » . وهو يرمز بالشمس الغاربة الى الطبقة الارستقراطية اليابانية المنهارة ، والى طبقة « المستيف » التي رصدت لباساً ، والمرض والنبد .

وتروي « الشمس الغاربة » قصة المرأة الشابسة كازوكو ، التي ترعرعت قديما في فندق خاص في طوكيو ، ثم اضطرت بعد الحرب والهزيمة الى ان تعمل في الارض . لقد اجبرت على خدمة الارض ، يابانية كآية يابانية اخرى . ولم تكن لها عبادة سوى عبادة امها واخيها ، نادوجي .

كانت امها ترمز بالنسبة لها الى الفردوس المفقود المتمثل برهافة اليابان وروحانيته ، ولقد ماتت تلك اليابانية الارستقراطية بالسل ، بعد ان مرضت مرضا تدريجيا ، بالرغم من عناية ابنتها . اما « نادوجي » فقد عاد من الحرب وقد اتلفه المرض . وكان ضعيف الارادة ، مولعا

فندق كلاريدج

شارع سليمان بالقاهرة

موقع ممتاز واسعار معتدلة

بإدارة : حلمي المباشر

بالكذب ، ولكنه كان صافي الذهن ، فقتل نفسه بعد ان كتب رسالة الى اخته كانت هي وصية الكاتب نفسه ، قال فيها : « لقد مات الماضي ، وسد المستقبل ، والعالم الحديث لا يتقبل ارسقراطيين » .

وبين موت امها البطيء ونزاع اخيها المعنوي ، كانت كازوكو تفتش عن الحنان . فاجبت في بادئ الامر رساما ثم خلقت صورة مثالية للكاتب اويكار الذي انتهى بها الامر الى ان تذهب اليه في طوكيو . وكان هذا الكاتب سكيوا ، ومع ذلك ، رضيت كازوكو بان تكون عشيقته ، ثم انجبت منه طفلا .

ويتميز هذا الكتاب بصفاء الرؤيا ، وبحرارة اليأس وشاعرية مفرطة احاط بها المؤلف بطلته مما جعل الرواية مؤثرة رائعة . كانت كازوكو تنادي : « كاتب احلامها » تشيكوف وكان تشيكوف هذا يعبر عن اليأس ، ولكنه يأس مصبوغ بالحياة وبيعض الامل . ان مجتمع العسم فانيا لم يسقط بعد . وباستطاعتها ان تفكر بالمستقبل ، ان ملاذها الوحيد يكمن في النفس والحلم والاشياء المباشرة . « الصوف الذي امسكته بين يدي يرن من الحرارة ، والسماء الباردة من المطر غدت ملساء بالمخمل » . وكان حزن كازوكو يصطدم او يخف بعلاقتها بالاشياء التي تغدو رموزا ، فحديقة المنزل الذي التجأت اليه مع امها يحتفظ بصفته « حديقة يابانية » ، ولكن حيات ترتع فيه ، كالشقاء ، غير ان رمزية هذه الرواية ، (التي يمحي فيها اليابان الغريب ، الابهي ، الروحاني الذي كان سائدا في القرن الماضي) لاتنقلب الى خطب . « فدازي » شاعر ، حتى عندما يظهر انهيار الشعر .

ثم ان « الشمس الغاربة » هي شاعرية في تأليفها فالاحداث تتتالي من دون تنسيق ظاهر ، ومع ذلك ، فان لكل مشهد ضرورته ، وفي نهاية الكتاب ، تصبح هذه القصة المكونة من الصور والشهقات المتواصلة ، تاريخا حقيقيا ، تماما كما يحدث عندما يستيقظ المرء من الحلم .

ان اللهب والظلمات تنصب هنا على النفوس ، ان انهيار « الطبقة » التي تنعم بها كازوكا ترمز الى انهيار التقاليد اليابانية ومحو وجهها الروحاني الشاعري القديم . وتجاه هذا الشقاء الذي اتاف مجتمعا ، تحاول كازوكا ان تصبح ثورية . فتقرأ لوكسمبورغ ولينين . ولكن الثورة كانت ابعد ماتكون عنها . ولم يكن باستطاعة كازوكا الا ان تمد ذراعيها التي اغلقتها على حب لا حقيقة فيه . لقد ضاعت هويتها ، وعجزت عن اكتساب هوية اخرى .

لقد تجاوزت الروح الانحلالية السنوات ولامت حتى الامبراطورية القديمة ، امبراطورية الشمس المشرقة . ان جو اليأس ، والقلق ، يسيطر في معظم الروايات اليابانية . وهي تصور اعنف واقسى مأساة يعيشها الانسان الحديث ، الانسان الذي اضاع هويته وسقط في المعركة وهو لا يدري من اين ياتي الخلاص ! ان العذاب المعنوي ، ينشأ خاصة من هذا الموقف الحائر بين الغاء الشخصية المميزة ، بين الماضي الحافل ، وبين شخصية سوف ينتحلها الياباني ، شخصية كلها مغامرة ، وتتأرجح الروايات كما في هذين النموذجين بين الرغبة في التقدم وطرح التقاليد وبين الحنين الى الماضي والاحتفاظ بالشخصية التقليدية المميزة حتى الانتحار .

عائدة مطرجي ادريس

صدر حديثا

يسر « دار الاداب » و « مكتبة النهضة الجزائرية » ان تقدم الى القراء العرب في مختلف اقطارهم اول انتاج لبناني جزائري مشترك

الفاشية العالمية الحديثة

بقلم

محمد بيارك ليللي

رئيس تحرير جريدة « الشعب »
لسان حال جبهة التحرير الوطني الجزائرية

اول دراسة من نوعها عن نشاط المؤسسات والشبكات الفاشية في العالم ، ولا سيما نشاط منظمة

اليمين ٢٠٠ ق.ل

الجيش السرية الفرنسية في الجزائر .

تولستوي و « الحرب والسلام »

تتمة المنشور على الصفحة - ٧٩ -

وبات من الواضح انه لم يعد امامه سوى اشهر قلائل يعيشها. وكانت اشهرها مريّة بسبب المشاجرات الحادة . وكان شيرتكوف الذي لم يشارك تولستوي ، فيما يبدو فكرته عن لا اخلاقية الملكية ، قد اشترى ضيعة بالقرب من ياسنايا بوليانا، مما يسر بالطبع مهمة اللقاء بين الرجلين . وبدأ يلح على تولستوي ان يتخذ رغبته في ان يصير كل انتاجه بعد مماته ملكية عامة . واهاج الكونتيسة ان تحرم من حقها في الروايات التي سبق ان تنازل لها عنها تولستوي منذ خمسة وعشرين عاما . ووقف الابناء الى جانب امهم ، باستثناء الكسندرا ابنة تولستوي الصغرى التي كانت واقعة تماما تحت تأثير شيرتكوف، ولم يرد الابناء ان يعيشوا تلك الحياة التي ارادها لهم والدعم ، وبالرغم من انه قسم ضياعه بينهم ، الا انه لم ير ما يدعو الى حرمانهم من البالغ الضخمة التي درتها كتاباته . وبالرغم من الضغط الذي تعرض له تولستوي من جانب أسرته ، الا انه كتب وصية تنازل فيها عن كل اعماله للجمهور ، واعلن ان المخطوطات التي تكون موجودة وقت وفاته تسلم الى شيرتكوف حتى يجعلها في متناول كل من يرد نشرها . ولكن كان من الواضح ان هذا الاجراء غير قانوني ، والحل شيرتكوف على تولستوي ان يكتب وصية اخرى . وتم تهريب الشهود الى داخل المنزل حتى لا تعرف الكونتيسة ماذا يجري هناك ، ونسخ تولستوي الوثيقة بخط يده خلف الابواب المغلقة بحجرة مكتبه . وتضمنت هذه الوصية تسليم حقوق الطبع لابنته الكسندرا التي اقترحت شيرتكوف تعيينها ، ذلك لانه كتب بأسلوب فيه الكثير من التجاوز « صرتموهنا بان زوجة تولستوي واولاده لا يودون ان يروا وريثا من خارج الأسرة » لقد حرمتهم الوصية من الوسيلة الرئيسية للعيش . ومع ذلك، لم يقنع شيرتكوف بذلك ، وحرر بنفسه وصية اخرى نسخها تولستوي وهو جالس على جذع شجرة في الغابة ، بالقرب من منزل شيرتكوف . وهكذا اصبح شيرتكوف يسيطر على المخطوطات سيطرة تامة . واهم هذه المخطوطات يوميات تولستوي الاخيرة . لقد جرى الزوجان على عادة تسجيل اليوميات منذ زمن طويل ، واتفقا على ان يطلع كل منهما على ما كتبه الآخر وقتما يشاء . كان ترتيبا مشؤوما . فقرأه احدهما لشكوى الآخر كانت تجعلهما يتبادلان الاتهامات المريرة . وكانت اليوميات التي كتبت في عهد مبكر في حوزة سونيا، اما اليوميات التي كتبت في السنوات العشر الاخيرة فقد سلمها تولستوي لشيرتكوف . وعقدت سونيا العزم على استرجاع هذه اليوميات ، لان من الممكن نشرها في النهاية بما يعود عليه بالريح ، ولكن السبب الاهم هو ان تولستوي كان جد صريح في سرده لتفاصيل الخلافات بينهم . ولم تكن تود ان يطلع الناس على هذه الفقرات . وارسلت رسولا الى شيرتكوف لاسترجاعها ، ورفض شيرتكوف . وكان ان هددت بان تسم نفسها او تنتحر غرقا اذا لم ترد اليها هذه اليوميات ، واهتز تولستوي للضجة التي اثارها فسحب اليوميات ، ولكنه بدلا من ان يسلمها اليها احتفظ بها في البنك . وكتب اليه شيرتكوف خطابا علق عليه تولستوي في يومياته « وصلني خطاب من شيرتكوف مملوء باللوم والاتهامات، مما جعلني أتزعج اربا اربا . ويخطر لي في بعض الاحيان ان افسر نفسي بعيد عنهم جميعا » .

ومنذ صباه تقريبا كانت تجتاحه الرغبة في نيل العالم بما فيه من ضجة ومناقب ، والركون الى مكان يستطيع فيه ان يكرس حياته في العمل على الوصول بنفسه الى مرتبة الكمال ، في جو من العزلة . وكثيره من الكثيرين من الكتاب بث هذه الرغبة في شخصيتين من

شخصيات رواياته وهما - بير في « الحرب والسلام » وليفين في « انا كارنينا » حيث صب فيها الكثير من نفسه . وتضافت ظروف حياته في تلك الفترة لتجعل من هذه الرغبة الحاحا يستبسد به تقريبا . فزوجته ، واولاده ، يعذبونه . وكان قد ضاق بعدم رضا اصدقائه عنه ، اذ شعروا بأنه من واجبه في النهاية ان يضع مبادئه موضع التنفيذ الكامل . فقد تألم الكثيرون منهم لانه لم يعمل بما يعط به . وكان يتلقى في كل يوم رسائل جارحة تهمه بالنفاق . وكتب اليه احد تلامذته المتحمسين يتوسل اليه ان يتخلى عن ضيعته ، وان يمنح ممتلكاته لذوي القربى والفقراء ، والا يترك لنفسه كوبيكا واحدا ، وان يهيم على وجهه من مدينة الى اخرى كما لو كان شحاذا . ورد عليه تولستوي بقوله - « تأثرت لخطابك اشد التأثر ، ان ما تنصحنني به هو حلمي المقدس ، ولكنني عجزت حتى الان عن تحقيقه . وهناك اسباب عدة ... ولكن السبب الرئيسي هو انه لا ينبغي ان يكون في اقدامي على ذلك ضرر الاخرين . » على ان المرء في اغلب الاحيان يخفي السبب الحقيقي لمسلكه ، ويلقي به الى وعيه الباطن ، ومن هنا اعتقد ان السبب الذي منع تولستوي من العمل بما املاه عليه ضميره واصدقاؤه هو - بكل بساطة - انه ليست لديه الرغبة الكافية التي تدفعه الى تنفيذ ما يريد . وهنا سمة نفسية في الكاتب لم ار احدا يشير اليها ابدا ، بالرغم من وجوب وضوحها في ذهن كل من يتصدى للدراسة حياة الكاتب . ذلك ان كل عمل ابداعي ينتجه الكاتب هو - الى حد ما على الاقل - اعلاء لفرائذه ، ورغباته ، واحلام يقظته ، سمها ما شئت ، اشياء يكون قد كتبها في نفسه لسبب او لآخر ، وهو اذ يعبر عنها تصيرا ادبيا فانما يحرق نفسه من الرغبة في التفتيس عنها بصورة اكبر عن طريق الفعل الايجابي . على ان المؤلف لا يجد الرضى التام في ذلك . اذ يبقى لديه الشعور بالعجز . وهذا هو السبب في ان الاديب يمجّد الرجل الايجابي ، وينظر اليه - على كره منه - نظرة اعجاب ممزوج بالحنس . ومن الجائز جدا ان تولستوي باشر العمل اليدوي كبديل لدوافعه المكتوبة . ومن المحتمل انه كان سيجد في نفسه القوة التي تدفعه الى تنفيذ ما يؤمن به في اخلاص لولا انسه الف تلك الكتب فخفف بذلك من حدة تصميمه .

★

ولد تولستوي بالطبع ليكون كاتباً ، ولقد كانت غريزته تدفعه الى تصوير الامور باكثر الطرق فعالية ، وتأثيرا وتشويقا . واعتقد ان تولستوي في كتاباته التعليمية قد جعل قلمه يتعمد معه لكي يجعل نقاطه اكثر تأثرا ، وهنا وضع نظرياته بطريقة اكثر اجحافا مما لو توقف ليتأمل النتائج التي ستنتج عن موقفه هذا . والواقع انما اعترف في احدي المناسبات بان التساهل ، وان استحالة من الناحية النظرية، الا انه امر لا مفر منه عند التنفيذ فمعنى ذلك انه غير عملي ، اذن فلا بد ان النظرية تعاني من شوائب . ولكن من سوء حظ تولستوي ان اصدقاءه واتباعه الذين كانوا يقدون في جماعات على ياسنايا بوليانا ، يدفعهم الشوق الى تولستوي ، لم يستطيعوا ان يهضموا رضوخهم لفكرة التساهل . والواقع انهم كانوا متوحشين ببعض الشيء في اصرارهم الدائب على ان يضحي الرجل المعجوز بنفسه من اجل فكرتهم الدرامية عن الصواب . كان تولستوي سجين رسالته . فان كتاباته ، والتأثير الذي خلفته في الكثيرين ، وهواتاثير خطير بالنسبة للعالمية ، والتأليه ، والاحترام ، والمحبة التي غمرته ، كل هذا دفعه الى موقف لم يكن منه غير مخرج واحد ، غير انه عجز عن الاقدام عليه . فتولستوي - عندما غادر المنزل في النهاية في رحلته المفجعة والشهيرة معا والتي انتهت بموته - لم يفعل هذا لانه قرر في النهاية ان يخطو الخطوة التي حثه على اتخاذها ضميره ، وتصورات اصدقائه وانما فعل ذلك فرارا من زوجته . وكان السبب المباشر في قراره عرضيا . لقد ذهب الى فراشه وبعد لحظات سمع صوت سونيا تفتش بين الاوراق في حجرة مكتبه . وكانت فكرة السرية التي حرص عليها في كتابة الوصية تطارد ذهنه ، وربما ظن حينئذ ان زوجته قد

صدر حديثا عن دار العلم للملايين

- ل.ل. ١ - النكبة والبناء « جزءان » للدكتور وليد قمحاوي ١١٤٠٠
- ٢ - الاسلام والعرب ، تأليف المستشرق روم لاندو : تعريب الاستاذ منير البعلبكي ٦٤٠٠
- ٣ - عبقرية ابي تمام « طبعة ثانية » للاستاذ عبد العزيز سيد الاهل ٢٤٠٠
- ٤ - المعبد الغريق « شعر » للاستاذ بدر شاكر السياب ٢٤٠٠
- ٥ - الشلال « شعر » للاستاذ احمد الصافي النجفي ٤٤٠٠
- ٦ - اوليفر تويست للقاص العظيم تشارلز ديكنز ، تعريب الاستاذ منير البعلبكي ٥٤٠٠
- ٧ - نحن والتاريخ « طبعة ثانية » للدكتور قسطنطين زريق ٤٤٠٠
- ٨ - فن المتنبي بعد الف عام للاستاذ ابراهيم العريض ٤٤٠٠
- ٩ - احاديث في التربية والاجتماع للعلامة ساطع الحصري ٥٤٠٠
- ١٠ - الحقيقة ولدت في المنفى لفيلا هوريا تعريب الاستاذ ابراهيم الحاو ٤٤٠٠
- ١١ - الاتجاهات الادبية « طبعة ثالثة » للاستاذ انيس المقدسي ٨٤٠٠
- ١٢ - حياة محمد ورسالاته ، تأليف مولانا محمدعلي ، وتعريب الاستاذ منير البعلبكي ٤٤٠٠
- ١٣ - الجيل الخائب ، لانطوان كار ، تعريب الاستاذ احمد حازم يحيى ٤٤٠٠

سمعت بطريقة ما بوجود هذه الوصية ، فقامت تفتش عنها . وعندما انصرفت نهض من فراشه واخذ بعض المخطوطات ، وحزم بعض الملابس ، وبعد ان ايقظ الطبيب الذي كان يقيم بالنزل منذ فترة ، اخبره انه سيفادر المنزل . وتم ايقاظ الكسندرا ، كما تم انتزاع السائق من فراشه ، واسرعت الجياد ، واستقل العربية بصحبة الطبيب ، واتجهوا نحو المحطة . كانت الساعة تشير الى الخامسة صباحا . وكان القطار مزدحما بركابه مما اضطره الى الوقوف في مؤخرة العربية في العراء معرضا للبرد والمطر . ونزل في البداية في شمردين حيث تعيش اخت له راحة في الدير ، وهناك لحقت به الكسندرا . وحملت اليه نيا محاولة الكونتيسة الانتحار عندما اكتشفت ذهاب تولستوي . وكانت الكونتيسة قد اقدمت على ذلك من قبل اكثر من مرة . ولما كانت لا تكلف خاطرها عناء الاحتفاظ بما تنتويه في نفسها فان محاولاتها لم تكن تنتهي بمأساة وانما تنتهي بفضة وانزعاج فقط . وخشته الكسندرا على المضي في طريقه خشية ان تكتشف امها مكانه فتسببه . وتوجهوا الى رستوف اون دون . وكان قد اصيب بالبرد ، وساءت حالته للغاية ، وفي القطار بلغ من اشتداد المرض عليه ان قرر الطبيب النزول في المحطة التالية . وكان ذلك في مكان يسمى استابوفو . وعندما عرف ناظر المحطة شخصية الرجل المريض وضع منزله تحت تصرفه . وابق تولستوي في اليوم التالي الى شيرتوكوف كما ابرقت الكسندرا الى اخيها الاكبر طالبة منه استدعاء طبيب من موسكو . ولكن شخصية تولستوي كانت اشهر من ان تنظر تحركاتها مجهولة من الناس ، وخلال اربع وعشرين ساعة عرفت الكونتيسة مكانه من احد الصحفيين . واسرعت الى استابوفو مصطحبة من كان في يانسايا بوليانا من اولادها . لكن حالته المرضية كانت من السوء بحيث رؤي ان من الافضل عدم اخباره بوصولها ، ولم يسمح لها احد بدخول المنزل . وشغل العالم كله باخبار مرضه . وفي خلال الاسبوع الذي استغرقه مرضه احتشدت محطة استابوفو بممثلي الحكومة وضباط البوليس وموظفي السكة الحديد ورجال الصحافة والمصورين وكثيرين غيرهم . وكانوا يقيمون في عربات السكة الحديدية التي وضعت لهم في خط جانبي لاستضافتهم ، ولم يستطع مكتب التلفزيون المحلي ان يلاحق العمل الذي لقي على عاتقه الا بمشقة بالغة . وكان تولستوي يعاني سكرات الموت وسط وهج الشهرة . ووصل مزيد من الاطباء حتى بلغ عددهم في نهاية الامر خمسة . وكثيرا ما كانت تحتاجه نوبات هذيان ، ولكنه كان في لحظات وعيه قلقا على سونيا التي كان لا يزال يعتقد انها بالمنزل لا تعرف مكانه . كان يعرف انه سيموت . ولقد خشي الموت طوال حياته ، لكنه لم يعد يخشاه الان . وقال - هذه هي النهاية . وهذا لا يهم . واشتدت حالته سوءا . وفي نوبات هذيانه استمر يصيح « ان اهرب ! ان اهرب ! » وسمح لسونيا في النهاية بدخول الحجرة . وكان فاقد الوعي وركعت على ركبتيها وقبلت يده ، وتهد ، لكن لم تصدر منه اية بادرة تدل على انه ادرك مجيئها . وفي الساعة السادسة وبنضع دقائق من صباح يوم الاحد ٧ نوفمبر سنة ١٩١٠ مات .

★

ولقد استعنت كثيرا في كتابتي لهذا المقال بكتاب « حياة تولستوي » Life of Tolstoy تأليف ايلمر مود . كما استعنت بترجمته لـ « الاعترافات » Confessions ويمتاز مود بانه كان يعرف تولستوي وعائلته ، وان سرده مما تشوق قراءته . وان كان من سوء الحظ انه اعتقد ان من المناسب ان يذكر عن نفسه وعن ارائه اكثر مما يريد معظم القراء ان يعرفوه . كما اني فدين جدا للسييرة الكاملة المفصلة المقتعة التي كتبها البروفيسير سيمونز عن حياة تولستوي . فقد ذكر كثيرا من الحقائق المثيرة التي راى ايلمر مود ان من الحكمة حذفها . ولا شك انها ستظل السيرة المعتمدة في اللغة الانجليزية لفترة طويلة .

ترجمة : سيد جاد